Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

1 Луганская библиотека

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

П. М. Керженцев — Речь на пленуме ЦК Рабис. **Н. Ростов** — «В порядке беспорядочного собирания мыслей...» **П. Волынский** — Позорные итоги. **А. Мачерет** — Выразительная простота. **С. Бугославский** — Формализм в киномузыке. **Гр. Зельдович** — Без реверансов. **Бор. Багрин** — Больные вопросы кинофикации деревни. Как работают творческие секции.

№ 9 (721) ВОСКРЕСЕНЬЕ, 16 ФЕВРАЛЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

ГРУБАЯ СХЕМА ВМЕСТО ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРАВДЫ

О картине Украинфильма «Прометей»

Фильм «Прометей» — новая работа режиссера И. Н. Кавалеридзе — сделан на историческом материале. Нет надобности говорить, что произведения искусства, построенные на историческом материале, очень нужны и могут быть чрезвычайно актуальными. «Чапаев» ведь тоже фильм исторический. Правда, в нем показана история недавнего прошлого, то, что было всего 15—16 лет назад. Но и более отдаленное историческое событие может прозвучать в искусстве так же актуально и интересно. Этому можно найти сотни примеров и в литературе, и в кино, и в любой области искусства.

Явная неудача фильма «Прометей» состоит в том, что вместо исторической правды, показанной средствами искусства, в нем дана грубая схема, извращающая историю. Этого однако уже достаточно, чтобы испортить, погубить даже самые лучшие намерения режиссера и актеров. Кроме того фильм «Прометей» сделан плохо. На нем лежит печать формализма и беспредметного трюкачества.

Режиссер направил все свое мастерство не на то, чтобы сделать фильм законченным произведением искусства, понятным и волнующим, а на то, чтобы наворотить побольше заумных трюков, до раздражения утомляющих зрителя.

Начнем с содержания фильма, хотя о содержании фильма очень трудно говорить, поскольку в нем нет сколько-нибудь цельного и ясного сюжета.

В ту эпоху, о которой говорится в фильме, происходила вооруженная борьба горских народов Северного Кавказа — Дагестана и Чечни — против колонизаторской политики русского самодержавия. Упорная освободительная война горских народов против самодержавной России велась в течение 40 лет. Только под руководством Шамиля эта борьба продолжалась свыше 25 лет.

Как же освободительная война горцев показана в фильме? Прежде всего обнаруживается очень слабое знание фактов автором фильма. Так, Кавалеридзе смешивает в одну кучу Дагестан, Чечню и Грузию. Между тем Грузия в то время уже была покоренной и замиренной колонией российского царизма. Военные действия происходят в Дагестане и Чечне, по каким-то странным образом получается, что в плен попадают грузины. Ко всему прочему режиссер приплетает сюда предательство грузинских феодалов. Сам Шамиль в фильме не показан.

Далее, ряд блестящих побед горцев над царскими войсками режиссер об'ясняет не упорством, не прогрессивностью борьбы за независимость и свободу, а связью повстанцев с английским империализмом. Англичане снабжали повстанцев более совершенными винтовками, поэтому-де они и побеждали до поры до времени. Генералы Николая I указывают ему на это обстоятельство и предлагают перевооружить войска, но Николай будто бы махнул на это рукой и сказал, что его армия все равно непобедима.

Незнание исторических фактов режиссер Кавалеридзе пытается компенсировать схемой в духе М. Н. Покровского о всемогуществе торгового капитала. Последний представлен в фильме некоей темной личностью из «Рогожского церковного торгового братства» Жуковым. Почтенный этот герой фильма выступает то в виде содержателя публичного дома, то в виде купца, то в виде коробейника, то в роли крупного промышленного капиталиста и даже идеолога империализма. Очень может быть, что некий мелкий торговец путем темных делишек и стал крупным капиталистом. Но в том-то и дело, что в фильме это не показано. Многоликий Жуков возведен в какую-то пошлость, в символ. Если поверить режиссеру фильма, можно подумать, что русский царь завоевал Кавказ в угоду тому же Жукову, рали маслин, риса и грузинских княжен, которых можно выгодно эксплоатировать в публичных домах.

Купец Жуков, символизирующий собой российский торговый капитал, оказывается не только агитатором и вдохновителем завоевания Кавказа, но и хозяином на полях военных действий.

Жуков не знает в империи Николая I никаких преград. Все ему легко удается. И даже когда восставшие украинские крестьяне жгут имение помещика Свички, он спокойно рассуждает, что завод он все же построит. Таким образом, по утверждению фильма, уже в те годы капитализм в России был полновластным хозяином, а дворянство и сам царь лишь его послушными агентами. Так грубая схема заменила собой историческую правду.

В фильме говорится о аверской эксплоатации и угнетении украинского народа. Но единственными виновниками этого показаны лишь российский торговый капитал и российские помещики. На этой схемы совершенно выпадают польские помещики, аверски угнетавшие украинских крестьян вплоть до Октябрьской социалистической революции. Выпадают также украинские помещики и украинская же буржуазия.

Пренебрежение исторической правдой отомстило за себя. Все образы фильма — это деревянные надуманные фигуры, маски, а не живые люди.

Режиссер пытался наметить хотя и не новую, но все же интересную драматическую коллизию. Помещик Свичко, офицер николаевской армии, берет в любовницы крестьянскую девушку, невесту молодого крестьянина Ивася. Барин отдает Ивася в солдаты, потом продает надоевшую ему любовницу в публичный дом. Ивась служит в армии под начальством офицера Свичко, проходит через все ужасы покорения Кавказа и якобы превращается в революционера. Впрочем, этого превращения режиссер не показал. Ивась повторяет часто пустую фразу о том, что «заря новой жизни занялась». Зритель остается в полном недоумении: что это за «заря» и где именно она занялась.

Судьба Ивася и его невесты могла бы в какой-то мере оживить фильм, если бы она была последовательно развернута, если бы и здесь режиссер не отделался схемой. Ивась, у которого помещик отнял невесту, Ивась, который на всем протяжении фильма тосковал о невесте и семейном очаге, встретив, наконец, случайно свою невесту, радостно бросившуюся к нему, холодно отстраняет ее и читает ей лекцию по политграмоте, о том, как устроено капиталистическое общество...

В фильме «Прометей» тов. Кавалеридзе попытался нарисовать большую галлерею образов. Перед зрителем проходят попы, проститутки, царь Николай I, его генералы, солдаты, восставшие горцы, купцы, чиновники и возмутившиеся рабочие, революционеры и кавказские князья, не говоря уже о сотнях статистов, участвующих в массовых сценах. Но все эти персонажи не связаны сюжетно, они тонут в многотемье фильма. Они похожи на живых людей не больше, чем пожелтевшие фотографии из старого альбома.

Наряду с явным увлечением формализмом авторы фильма не избегли и грубого натурализма. Очень много бутафорской крови. Раненые корчатся от боли, судорожно сжаты пальцы убитых, гнющие тела занимают немало места. Искусственность всего этого ужаса резко бросается в глаза. Натуралистически грубо и беспомощно сделаны некоторые сцены в публичном доме, и лягушки, которых убивают, чтобы они не мешали спать барину.

В полном соответствии со всеми этими недостатками музыка фильма примитивна и антихудожественна. В тех случаях, когда композитор, «не мудрствуя лукаво», пользуется мотивами народных мелодий, музыка звучит убедительно. К сожалению, таких мест в фильме немного. В большинстве случаев режиссер пытается натуралистичностью музыки, невероятным громыханием придать кадрам убедительность, которая не дана образно и сюжетно.

Наконец, темп и ритм чрезвычайно замедленны, фильм статичен, и здесь пропадает то хорошее (ряд отдельных кадров, характеристик и т. д.), что в нем есть.

Неудача режиссера Кавалеридзе поучительна не только для него одного. Он пренебрег основным требованием социалистического реализма. Всякое произведение искусства, в том числе и художественный фильм, должно быть правдиво, понятно и сделано с той большой простотой, которая является результатом лишь высокого мастерства. Никакие формалистические ухищрения и заумные выкрутасы не могут заменить правды и ясности в искусстве.

(«Правда», 13 февраля 1936 г.).

За большое искусство социализма

*Речь П. М. Керженцева на пленуме ЦК союза работников искусств**

Создание Комитета по делам искусств— крупное политическое событие, имеющее значение не только для работников искусств, но и для всего культурного фронта.

Впервые организационно сближаются и тесно сплачиваются работники кино, театра, изобразительного искусства, музыки, и в известной мере архитектуры, поскольку Академия архитектуры будет находиться в ведении Комитета.

Задача Комитета не только организационно об'единить многочисленные отряды работников искусств, но и создать обстановку для их творческого взаимодействия. Сейчас на многих участках искусства наблюдаются разобщенность, замкнутость в узкопрофессиональных рамках. Всем, например, известна разобщенность работников кино и театра, художников, работающих в кино, и работников изобразительных искусств и т. д.

Комитет по делам искусств — орган союзного значения. Он должен практически содействовать развитию искусства всех народов нашей страны. До сих пор многие крупнейшие достижения искусства национальных республик и областей известны только в их собственных пределах. В Москве, например, ни разу не показан ни один крупный украинский театр, мало известно творчество грузинских композиторов и т. д. Даже многих народных артистов национальных республик не знают широкие массы Союза. Наладить взаимодействие национальных культур, организовать творческий обмен между искусствами народов Союза — таковы ближайшие задачи Комитета.

Наша страна может справедливо гордиться расцветом искусства во всех его проявлениях. Искусство народных масс, придавленное в эпоху царизма, сейчас развернулось во всю ширь. Бурно расцветают многочисленные виды народного творчества. Всем известно, какой широкий размах получило движение самодеятельного искусства в нашей стране. Этому движению Комитет должен оказать свое содействие и помощь. Дело —большое и трудное. Без помощи всех работников искусств на местах и в центре Комитет не сможет справиться с этой работой.

Сейчас, когда выросло материальное благосостояние трудящихся, когда еще выше стал культурный уровень нашей страны, мы имеем величайший спрос трудящихся на произведения искусства.

Вы помните совещания стахановцев, которые прошли за последнее время в Москве. Все они, будь то работники сельского хозяйства, промышленности или транспорта, требовали хороших книг, фильмов, радио, театральных постановок, музыкальных произведений. Они хотят культурно жить и наслаждаться искусством. Мы должны удовлетворить эти нужды, дать произведения высокого мастерства.

Особое внимание Комитет уделит самому массовому из искусств — кино.

Одна из задач Комитета — подготовка художественных кадров. Здесь картина малоутешительная. Если, скажем, в области музыки существует хотя бы и несовершенная система образования, то в других отраслях искусства даже и этого нет. Например, в области изобразительного искусства Москва не имеет настоящего высшего учебного заведения. Академия художеств в Ленинграде только недавно восстановлена. Художественных техникумов насчитывается всего несколько. Подготовка кадров в них поставлена плохо. Страна требует образцов высокохудожественных тканей, мебели, должны быть хорошо расписаны дворцы, клубы. Средняя школа требует от нас высококультурных педагогов изобразительного искусства. Требования эти растут с каждым днем. Существующая же система подготовки ни в коей мере не удовлетворяет наших потребностей. Работу в области художественного образования нам приходится начинать почти с самого начала.

Огромна роль Комитета в проведении правильной политической линии в искусстве. Все читали в «Правде» высказывания товарищей Сталина и Молотова о «Тихом Доне» Дзержинского и статьи о «Леди Макбет Мценского уезда» и о балете «Светлый ручей» Шостаковича. Эти статьи и высказывания касались только оперы и балета, но они имеют отношение ко всему фронту искусства.

Каждый работник искусства должен сделать из этих указаний определенные выводы, потому что эти статьи ставят основные теоретические проблемы, проблемы политического значения. В них дано конкретное указание, каким образом нужно бороться за социалистический реализм в искусстве, какими путями художник должен подходить к правильному воспроизведению нашей действительности.

Путь формалистических вывертов и зарибов, отрыв от реальной действительности неизбежно приводит к тупику. Так случилось и с Шостаковичем. Этому крупному композитору, сторвавшемуся от богатств народного творчества, сейчас необходимо пересмотреть свой творческий путь и найти выход из тупика, в который он попал.

В наше искусство часто просачиваются элементы грубого натурализма, мешающие созданию полнокровных реалистических образов. Такой натурализм отличает и «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Творчество не только музыканта, но и всякого работника искусств будет итти по пути социалистического реализма только в том случае, если оно использует богатейшее классическое наследие, если будет питаться источниками народного творчества. Такое творчество будет близко, доступно и понятно широким массам нашего народа.

Крупнейший композитор Римский-Корсаков в течение многих лет собирал русские народные песни. Сто песен выпустил он в своей гармонизации. Эта работа Римского-Корсакова над народной песней плодотворно сказалась на всем его творчестве. Композитор сумел дать целый ряд произведений, близких и понятных массам.

Я бы посоветовал тов. Шостаковичу последовать примеру Римского-Корсакова, проехаться по Советскому союзу, собрать песни, которые создает и хранит народ. И тогда он соприкоснется с богатейшим потоком народного творчества, найдет ту основу, на которой сможет творчески расти.

Критические замечания по поводу произведения Шостаковича можно отнести и к другим областям искусства. На Украине, например, был создан фильм «Прометей». Этот фильм характерен своими ошибками. В нем изображена война русского царизма с горцами Кавказа, руководимыми Шамилем (30—50 годы XIX столетия). И что же получается? Ошибки автора этой исторической картины сродни ошибкам Шостаковича, который попытался изобразить Кубань, не изучив ее.

Режиссер «Прометея» не изучил исторических фактов. Защитниками Дагестана по «Прометею» являются грузины, хотя всем известно, что Грузия в это время была покоренной страной, а Шамиль имел в своих рядах главным образом горцев Дагестана. Построив всю картину на грузинском материале, режиссер допустил грубое искажение исторических фактов.

Настоящая борьба за независимость Дагестана и роль в этой борьбе Шамиля режиссером не показана. Борьба Шамиля с царскими войсками отличалась исключительным упорством — двадцать пять лет скрывался Шамиль со своими отрядами в горах, завоевав этим славу легендарного героя. Эти исторические моменты искажены. Горцы показаны в неприглядном виде, слающимися на милость победителей.

Вместо того, чтобы со всей серьезностью и ответственностью изучить исторический материал, автор взял голые и вдобавок неверные схемы и на них построил картину, которая якобы должна показать подготовку к революции в 30—50 гг. прошлого столетия. Фильм оказался фальшивым и необоснованным. Художник изменил исторической правде, без которой невозможно искусство социалистического реализма.

Подобные примеры можно найти и в театре, в живописи и т. д. Исключительно важно, чтобы работники разных областей искусства, сталкиваясь с подобного рода неудачами, конкретно анализировали их применительно к своему творчеству. Таким путем, общими усилиями мы сможем выравнять наш фронт и притти к общей цели.

Перед советским искусством сейчас открываются грандиозные перспективы. В нашей стране созданы такие условия для развития искусства, которых не имела и не имеет ни одна страна в мире.

Художественный уровень наших слушателей и зрителей исключительно высок. Я приведу пример из моей работы на радио. Перед октябрьскими праздниками мы обратились к слушателям с просьбой прислать нам программы вещания, которые по их мнению должны быть исполнены в октябрьские дни. В ответ мы получили от колхозников, красноармейцев, рабочих, учащихся из самых различных концов Союза три тысячи программ. И ни в одной из них не было таких предложений, которые свидетельствовали бы о низком культурном уровне слушателей. От нас требовали произведений Римского-Корсакова, Мусоргского, Бетховена и др.

Так выросли требования, пред'являемые ко всем видам искусства. Проблема качества в искусстве стоит перед нами со всей остротой. Мы должны добиться, чтобы все произведения советских мастеров были высокого качества, высокой идейной насыщенности. Ни в театре, ни в кино, ни на эстраде, ни в музыке — плохих программ, халтурного исполнения мы не допустим.

Сейчас наша работа в области искусства значительно облегчена тем, что им гениально руководит наша партия во главе с товарищем Сталиным.

Товарищ Сталин и тов. Молотов изо дня в день внимательно следят за ростом советского искусства и проводят конкретные мероприятия для его дальнейшего развития.

Товарищ Сталин учит нас во-время помогать отдельным работникам искусств, во-время исправлять их ошибки. Он намечает пути советского искусства, ведущие к новым грандиозным победам.

Имея это гениальное руководство, работники искусств должны с еще большей энергией и творческим подъемом продолжать работу по созданию искусства социализма.

* Сокращенная стенограмма.

Накануне X с'езда ВЛКСМ

ЛУЧШИЕ КОМСОМОЛЬЦЫ НА ЭКРАНЕ

★ К X с'езду Ленинского комсомола Московская студия хроники готовит короткометражный очерк о лучших комсомольцах-стахановцах.

В картине будут использованы старые с'емки Марии Дёмченко, машиниста Кривоноса, Е. и М. Виноградовых, а кроме того новые эпизоды с участием комсомольцев-производственников.

В частности будут показаны: комсомолец Петр Котельников, получивший оружие своего брата, убитого в стычке на восточной границе, орденоносец-краснофлотец комсомолец Степаненко, установивший недавно рекорд добычи угля, и лучшие комсомольские бригады, выполнившие к с'езду стахановские нормы.

★ Комсомольской конференцией Дзержинского района Москвы был показан короткометражный киноочерк о лучших комсомольцах района, сделанный режиссером Моховым и операторами Селикиным, Казаровым и Озерновым. Все участники с'емочной группы — комсомольцы студии Межрабпомфильм.

В киноочерке показаны стахановка фабрики им. Ногина Данова, стахановка завода «Калибр» Розанова, выполнившая план стахановской пятидневки на 1000 процентов, стахановка Катя Медникова, совершившая 240 самостоятельных полетов на аэроплане без отрыва от производства.

Готовимся к с'езду

ЭРИВАНЬ. (От наш. корр.). По инициативе комсомольского коллектива Армкино в честь IX с'езда комсомола Армении организуется кинофестиваль молодежи города Еревани. Будут показаны картины: «Пэпо», «Мексиканские дипломаты», «Гикор» (производство Армкино), «Юность Максима», «Крестьяне», «Летчики», «Борьба за Киев», «Счастливая юность».

Кроме художественных фильмов, участники фестиваля просмотрят последние номера журналов Армениа-но и Союзкинохроники.

В дни фестиваля будет проведена встреча лучших стахановцев-комсомольцев с молодыми творческими кадрами киностудии Армкино.

Комсомольцы Армкино организуют к с'езду выставку, которая покажет рост производства художественных, детских и хроникальных фильмов с 1923 по 1936 год. На выставке большое место уделено показу строительства киногородка Армении.

А. ДЖАН.

КНИГА ПОЧЕТА

В «Книгу почета», учрежденную Центральным комитетом союза кинофоторабочих, занесены первые 12 киномехаников. Вот их имена: А. И. Ерин (Московская обл.), А. С. Рябухин (Сталинградский край), Н. Г. Солодовников (Курская обл.), В. С. Петухов (Ивановская обл.), М. Н. Чярик (Саратовский край), П. С. Паниот и С. Ф. Шалаев (Азово-Черноморский край), Н. А. Сальников (Куйбышевский край), И. В. Горохов (Сталинградский край), А. Л. Вашин (Белоруссия), Т. И. Оскин (Московская обл.), Т. Г. Габайдулин (Татария).

Работая с большим энтузиазмом, эти товарищи добились высокой производительности, высокого качества работы. Так например, механик А. И. Ерин (киномеханик-передвижник Московской области) систематически перевыполняет задания на 200—300 процентов: 50—56 киносеансов в месяц дает Ерин при норме 20. Он прекрасный организатор — его сеансы всегда проходят при переполненном зале, фильмы всегда показываются на высоком техническом уровне. За прекрасную работу он неоднократно премирован.

Ерин — не исключение. Все занесенные в «Книгу почета» завоевали эту честь образцовым обслуживанием зрителя, безаварийной работой, высокой рентабельностью передвижек.

Устранимые помехи

Кинофестиваль колхозной молодежи РСФСР должен открыться 20 февраля в Азово-Черноморском крае. В районах края идет проверка механиков, прием аппаратуры, начинаются выборы делегатов на праздник.

Медлительность, с которой копировальные фабрики готовят фильмы для фестиваля, внушает серьезные опасения. За шесть дней до открытия праздника в Азово-Черноморский край отгружена лишь восьмая часть необходимых звуковых копий из 189 немых отгружено лишь 44 копии.

Копировальные фабрики плохо выполняют заказ на производство картин для фестиваля. На 12 февраля из 395 звуковых копий выпущено только 41, не лучше и с немыми фильмами — Ленинградская копировальная фабрика едва выполнила 25 процентов полученного заказа. Киевская фабрика должна сделать копии фильмов «Семь барьеров», «Дудушка Головлев», «Крестьяне». До сих пор контротипы этих картин не получены от Ленфильм и Совэкстефильм.

Беспорядочность хранения контротипов сказывается на работе и других фабрик. На Московской копировальной фабрике из-лин снова произошла задержка в печатании фильма «Шесть о счастье».

За четыре дня, оставшиеся до открытия фестиваля, копировальным фабрикам предстоит перестать все упущенное, надо сделать около 400 немых и звуковых копий.

Работа копировальных предприятий решает успех фестиваля.

Б. Б.

Положительный опыт

В начале декабря прошлого года студия Мостехфильм взяла на себя почетное обязательство—сделать ряд фильмов о методах работы стахановцев в разных областях промышленности.

В настоящее время уже закончены производством два стахановских фильма: «Ольга Бычкова» и «Метод Виноградовых». Подводя итоги работе над этими фильмами, можно сказать, что прекрасных результатов добилась группа по картине «Ольга Бычкова» (реж. Де-Марки).

Получив задание от руководства 3 декабря, группа сдала законченный фильм 3 января. Уже 14 декабря группа приступила к с'емкам на фабрике «Красная Роза». 27 декабря режиссер Де-Марки сдавал дирекции немой вариант фильма. 29 декабря вечером производилось озвучание, через несколько часов по получении материала из лаборатории был смонтирован звуковой вариант картины. Фильм «Ольга Бычкова» получил хороший отзыв от наркома легкой промышленности тов. **Любимова.**

Каким образом достиг т. Де-Марки таких результатов? Точно разработанные кадры сценария, эскизные карточки каждого с'емочного кадра, твердый музыкальный план, точное распределение обязанностей между членами группы,— все это привело к постоянному перевыполнению плана с'емок. Весь звуковой материал монтировался параллельно с'емке. Одновременно режиссер Де-Марки вел работу с композитором и художником. Уже к моменту окончания с'емок музыка была готова. В результате группа режиссера Де-Марки сделала фильм на 15 дней раньше срока.

В отличие от группы режиссера Де-Марки, снимавшего в Москве, с'емочный коллектив группы «Метод Виноградовых» имел более сложную обстановку работы. Однако это не помешало также выдержать сроки. Получив 4 декабря тематическое задание, режиссер Буринский 6 декабря выехал на два дня в гор. Вичугу, и уже 13 декабря группа имела на руках утвержденный студией сценарий. 27 декабря с'емочный коллектив уже возвратился из экспедиции, отснял там на четыре дня раньше срока 75 проц. всего материала. К моменту возвращения группы в Москву в павильоне стояли уже готовые декорации, и можно было немедленно приступить к снихронным с'емкам. 31 января картина «Метод Виноградовых» одана с небольшими поправками зам. наркому легкой промышленности тов. Еремину. Таким образом звуковой фильм в двух частях был изготовлен, включая сюда и сценарий, меньше чем в два месяца.

Сейчас группы режиссеров Де-Марки и Буринского приступают к работе над другими фильмами о стахановцах. Режиссер Де-Марки сделает фильм об орденоносном машинисте Петре Кривоносе, а т. Буринский — о стахановцах шерстяной промышленности. Думаю, что они не снизят темпов работы.

Опыт работы над фильмами «Ольга Бычкова» и «Метод Виноградовых» доказал, что наличие твердого сценария, своевременный заказ музыки, параллельная работа над с'емкой, монтажем и озвучанием, а главное, четкая расстановка сил в бригаде, дали в условиях нашей студии совершенно новые количественные и качественные показатели.

А. КАГАРЛИЦКИЙ.

„ТЕХНИКА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ЖИВОТНОВОДСТВА"

(На просмотре в Центральном доме кино

На-днях Центральный дом кино принимал весьма почетных, но не совсем обычных для него гостей. С'ехавшимся в Москву передовикам животноводства была показана новая картина Союзтехфильм — «Разведение и выращивание свиней». Фильм сделан режиссером Задорожным под редакцией видного специалиста по вопросам свиноводства проф. Редькина.

Со вступительным словом выступил редактор фильма проф. Редькин.

К просмотру фильма аудитория отнеслась с большим вниманием. В обсуждении картины, которое развернулось после просмотра, приняли участие тт. Колтолбин (бригадир свинофермы колхоза им. Сталина, Западно-Сибирского края), Ипатов (зоотехник свиносовхоза, Воронежской области), Слугуева (бригадир свинофермы колхоза им. Буденного, Западно-Сибирского края), Шап (бригадир свинофермы колхоза «Начало», Воронежской области), Рудых (зоотехник свиносовхоза, Западно-Сибирского края), Безин (ветврач), Сичев (свиносовхоз, Зап. Сибирь).

Выступавшие единодушно одобрили замысел фильма и общее его выполнение, говорили, что показ картины в колхозах и совхозах окажет большое содействие внедрению в практику животноводства научно обоснованных методов ухода за скотом.

Однако аудитория не ограничилась одной только похвалой. Огромный практический опыт, накопленный зрителями, дал им возможность развернуть весьма серьезную и содержательную критику отдельных недостатков фильма. Выступавшие внесли ряд ценных практических предложений.

Тов. Шап считает неправильным, что при опросе не показано присутствие фельдшера или санитара, как это бывает на деле. Вызвал возражение со стороны тов. Шапа и порядок распределения поросят по маткам.

Существенные возражения со стороны почти всех выступавших встретило то обстоятельство, что в фильме не показана организация труда, играющая огромную роль в борьбе за развитие социалистического животноводства, не показан рабочий день бригады, что могло бы иметь воспитательное значение, смазана роль сценария, который подменен бригадиром. По мнению ветврача Безина, в фильме мало отражены санитарно-ветеринарные мероприятия и т. д.

Все выступавшие единодушно признали необходимость выпуска фильмов и по другим вопросам животноводства, в частности по откорму свиней, а также по рогатому скоту и овцам.

Зрители тепло приветствовали режиссера т. Задорожного.

С. ГОРСКИЙ.

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В ПАРИЖЕ

7 февраля в Париже открылось второе кино советских фильмов—«Форум», на 1.700 мест (первое такое кино—«Пантеон», в котором в этом сезоне идут исключительно советские программы). В первую программу, за исключением цветной американской мультипликации, включены советские фильмы: журнал «Союзкинохроника» № 1 (парижское издание), «Фестиваль танцев», «Москва—сегодня», «Счастливая юность» и «Новый Гулливер».

НОВАЯ ТЕМАТИКА СОЮЗКИНОЖУРНАЛА

★ К 18-й годовщине Красной армии выходит восьмой номер звукового Союзкиножурнала. В юбилейный номер помещены с'емки пограничной заставы им. Котельникова, хирургическая операция, произведенная в противогазах, выставка художников-красноармейцев Харьковского военного округа и другие сюжеты на тему—оборона страны.

★ Девятый номер звукового киножурнала выйдет в Международный день работницы — 8 марта. В журнал войдут два основных сюжета: всесоюзное совещание животноводов (выступления знатных колхозниц) и эпизоды, показывающие больницу, в которой проводится работа по обезболиванию родов.

★ Восьмого февраля началась пятая альпиниада РККА. Четыре колонны отважных альпинистов Красной армии начали под'ем на вершины главного Кавказского хребта. Весь путь альпинистов будет заснят операторами ростовской студии Союзкинохроники.

„ДЕСЯТЬ СТОРОНОК"

В середине февраля на Мостехфильм, запускается в производство звуковой короткометражный очерк о методах работы стахановки-трехгорки комсомолки Маруси Клоковой «Десять сторонок». В фильме будет показано, как ватерщица Маруся Клокова стала обслуживать вместо двух машин пять (две тысячи веретен). Фильм будет сниматься на месте работы Клоковой — в Ленинграде, на прядильной фабрике Трехгорной мануфактуры.

Сценаристы М. Папава и П. Градов, режиссер П. Градов, оператор Черницкий.

Абиссиния (второй выпуск Киножурнала). Операторы В. Цейтлин и В. Ешурин. На снимке: добровольцы абиссинской армии.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КИНО

(На вечере в Доме печати)

Значительное количество слушателей собралось в Дом печати на киновечер. В программе доклад доцента ВГИК С. В. Комарова «Основные этапы развития мировой кинематографии» и демонстрация отрывков из фильмов.

Сославшись на обширность темы, докладчик ограничил свое сообщение первым 20-летием развития кино (1895—1915). Кратко остановившись на широко известных, в связи с недавним празднованием 40-летия кино, фактах изобретения кинематографа Луи Люмьером, докладчик назвал интересные цифры. Люмьер вложил в свое предприятие 1 тыс. франков, а теперь капиталовложения в мировую кинематографию составляют 3 млрд. долларов.

40 лет назад на земном шаре был один кинотеатр Люмьера в парижском «Гранд кафэ», а теперь насчитывается 47 тысяч кинотеатров, из которых 25 тысяч в Америке.

Участникам вечера были показаны первые люмьеровские фильмы («Прибытие венсенского поезда» и «Поливальщик»). Значительное количество отрывков из фильмов, которыми иллюстрировался доклад, были просмотрены с большим интересом. По ним видно было, как от простейших с'емок балаганных номеров кино пришло к натурным с'емкам с сюжетом. В фильме «Бешеное колесо» можно было видеть первые попытки монтажа. Феерия «Таинственная броня» показала первое практическое применение работ Жоржа Мильэ, обнаружившего новые возможности использования с'емочного аппарата, — прием «стоп», наплывы и т. п.

Просматривая эту простейшую феерию, зрители недоумевали:

— Почему таких картин нет теперь? Почему интересные, красочные феерии не появляются в детском киорепертуаре?

Старые фильмы позволили зрителю увидеть с особой ясностью, насколько ушла вперед техника кино и повысился художественный уровень картины. Неудержимый смех вызвало криванье актеров в одной из старых мелодрам, в свое время принимавшееся за художественную игру и даже вызывавшее слезы. Не остался незамеченным паркетный пол павильона в кадрах, изображающих улицу древнего Рима («Нерон»), и дым фабричных труб на горизонте алжирской пустыни, заснятой... под Парижем.

В заключительной части доклада тов. Комаров рассказал о первых «кинозвездах» — Франческе Бертини, Пине, Минишелли — и продемонстрировал одну часть фильма «Молчи, грусть, молчи» с Верой Холодной. Из этого отрывка, как и из показанных ранее эпизодов картин с участием Пины Минишелли, ярко видна незавидная роль «звезд» довоенной кинематографии, по существу являвшихся моделями для режиссеров, не нравившимися, а лишь позировавшими (В. Холодная) перед об'ективом.

П. П.

КАК РАБОТАЮТ ТВОРЧЕСКИЕ СЕКЦИИ

—★★★—

Оживление ли... покажет будущее

Творческая секция Межрабпомфильм собралась после длительного перерыва. В небольшом докладе председатель бюро творческой секции режиссер Б. Барнет признал, что бюро, а вместе с тем и вся секция последнее время работали мало.

Общественная жизнь творческого коллектива, благодаря этому, в значительной степени была парализована. Секция могла и должна была оказывать помощь производству, а она этого не делала. Насколько может быть полезна для студии работа секции очень ярко показало отчетное собрание.

Деловые, наполненные острой критикой и предложениями прения показали, что на Межрабпомфильм много волнующих вопросов, разрешение которых требует участия художественного коллектива студии.

Режиссер **Гендельштейн** правильно указал, что дирекция Межрабпомфильм до последнего времени не привлекала к критике и оценке сценариев режиссеров. Режиссерам не разрешается находиться в просмотровых залах во время демонстрации отдельных кадров фильмов их товарищей.

Молодые режиссеры нуждаются в серьезной творческой помощи старых мастеров кино. На экраны выпускались бы кинопроизведения более отшлифованные.

Однако этого нет.

— Я неоднократно,— говорит **Е. Шнейдер,**— просил творческую секцию, чтобы она просмотрела и обсудила картину «Последний табор». От этого картина, а значит и вся наша организация только выиграли. Но творческая секция этого не сумела сделать. Я и другие молодые режиссеры нуждаются в повседневной помощи опытных мастеров. Я буду счастлив, если мою работу станет просматривать один из ведущих режиссеров. Организовать такое шефство над молодыми режиссерами может и должна наша творческая секция.

Его точку зрения поддерживает режиссер **Роденберг,** начинающий вскоре ставить картину «Подполье».

И он выразил желание, чтобы в процессе приемки сценарии и во время с'емок за его работой следил бы ведущий режиссер, а куски его фильма просматривали члены творческой секции.

Творческая секция прохлопала ряд серьезных вопросов. Это звучало в высказываниях всех выступавших.

— Творческая секция,— сказал режиссер **Н. Экк,**— не занимается проблемой кинотеатра, а это очень серьезный вопрос. Далеко не все наши режиссеры умеют хорошо работать с актерами. Творческая секция должна передать нашей молодежи опыт лучших режиссеров. Другой вопрос—новая техника кино. Скоро мы будем ставить много цветных фильмов, а режиссеры к этому не готовятся. Мы ждем, кроме того, от творческой секции, чтобы она организовала обсуждение ряда теоретических вопросов искусства, имеющих насущное значение для нашей советской кинематографии. Например проблема борьбы с остатками формализма и др.

Большое оживление внесла речь режиссера **Замкового,** который недавно вернулся из Ленинграда, где участвовал в проверке выполнения договора «соревнование трех гигантов». Он рассказал о творческом содружестве режиссеров в студии Ленфильм, о том, что каждый из них «болеет» за картину своего товарища, о том, что они сообща выправляют недочеты той или иной картины.

— Вот к такому содружеству,— сказал в своем выступлении режиссер **Александр Разумный,**— должны стремиться и мы. Творческая секция должна решить задачу консолидации наших режиссеров, сценаристов, операторов. Она должна по-боевому решать все насущные вопросы творчества и производства, не подменяя руководства студии, а **помогая всему творческому коллективу студии подняться на большую высоту.**

От имени руководства Межрабпомфильм тов. Лядов обязался всячески помочь творческой секции. Он заявил, что представит возможность своевременно обсуждать сценарии, что они не будут запускаться в производство до обсуждения их творческой секцией, что дирекция будет приглашать режиссеров на просмотры картин и т. д.

В новое бюро вошли: тт. В. Пудовкин, Б. Барнет, А. Разумный, А. Граних, Гендельштейн, Козловский, Кренс и ряд других товарищей. Пути перестройки творческой секции Межрабпомфильм намечены.

Одна из первых задач секции — широкое обсуждение статей в «Правде», разоблачающих эстетствующий формализм и голый натурализм в искусстве, и конкретно в кинематографии. Этот вопрос следует проработать при участии всех с'емочных групп, на примерах творческой продукции.

Межрабпомфильм переходит на новую тематику. Верстается и, очевидно, скоро будет готов новый тематический план. Его надо обсуждать, широко привлекая к этому режиссеров, сценаристов, драматургов. Предстоит утверждение ряда новых сценариев. Их надо тщательно разобрать на секции.

Особое значение приобретает работа творческой секции в связи с приходом в студию Межрабпомфильм новых режиссеров.

Участники творческой секции, режиссеры ответственно заявляли, что они хотят бороться за честь «фабричной марки» студии Межрабпомфильм. Творческая секция должна способствовать этому, организуя шефство опытных мастеров над молодыми режиссерами, организуя критическию просмотры еще незаконченных фильмов.

Каждый режиссер студии должен стремиться внести свою ленту в создание каждой картины. Чувство коллективизма, гордость за свой коллектив — эти качества нужно повседневно воспитывать среди всей массы киноработников.

А. АЗАРИН.

САМОПРОВЕРКА

Десять дней комиссия в составе тт. Де-Марки, Котошьева, Рудина, Дюкова, выделенная творческой секцией Мостехфильм, проверяла работу с'емочных групп своей студии. Опыт самопроверки оказался весьма плодотворным. Режиссер Де-Марки сделал от имени комиссии обстоятельный доклад, в котором разобрал ряд ненормальностей в работе с'емочных коллективов и студии в целом.

— Есть в студии,—говорит тов. Де-Марки,— единичные случаи действительно хорошей работы, но наряду с этим резко выступает неудовлетворительное состояние многих групп. Например, звуковой полнометражный фильм режиссера Шеффера находился в производстве 148 дней, а трехминутка «Петергоф» режиссера Жемчужного «осваивалась» 124 дня!..

В чем причины такой работы?

Очень много времени уходит на монтаж фильмов, но еще больше на переделки и дополнения. Например, звуковая полнометражная картина «Рентген в технике» монтировалась 133 дня, из которых 48 ушли на переделку. Журнал «Наука и техника» № 2 в одной части монтировался 85 дней, а переделки по этому фильму отняли 50 дней.

Фантастические сроки монтажа и переделок вызваны тем, что в большинстве случаев группы приступают к с'емкам, не имея разработанного (режиссерского) сценария.

Сценарии студии Техфильм в большинстве случаев низкого качества, так как их пишут, как правило, сами режиссеры.

Особенно остро стоит вопрос об использовании мультипликации в научных фильмах. Многие режиссеры-сценаристы загружают сценарии никому ненужной мультипликацией и применяют ее как своеобразную приправу, придающую фильму «учебно-научный» характер.

— У нас в студии,— указывает т. Де-Марки,— часто разрабатывается музыка и звук к фильму после окончания немых с'емок, а иногда и после монтажа фильма. Потом картину называют звуковой, хотя чувствуется, что звук явно «пришит» к изображению. Отличие немого сценария от звукового очень часто выражается только в гонораре сценаристов.

Работники студии используются нерационально. Месяцами, а иногда и круглый год, режиссеры не заняты в производстве. В 1935 году по полгода «простаивали» режиссеры Альшуллер, Чеузский и другие. Даже лучшие работники не дают в год больше одной полнометражной единицы. Такова система работы с'емочных групп на Мостехфильм.

Режиссеры должны снимать по монтажным сценариям. Дирекция обязана своевременно довести годовой темплан до каждой группы. По сценарию необходимо составлять тем. план постановки, своевременно заказывать мультипликации, музыку и т. д. и т. п. Темплан студии надо разработать с учетом наличия реальных людей, а этих последних подобрать с учетом тематики и квалификации.

ЭЛОВА.

Позорные итоги

13 февраля ФОКХТ и Киномехпром еще ориентировались на «приближенные» данные, характеризующие выполнение январского плана. Такая «оперативность» весьма характерна...

Правда, тресты получают ежедневные «срочные сведения» от предприятий, но, во-первых, «срочность» эта весьма условна, так как по Шостинской фабрике пленки, например, ФОКХТ 18 февраля еще не имел данных за... 31 января 1936 года; во-вторых, имеющиеся «данные» не позволяют сделать серьезный анализ работы предприятий, так как в них нет основных качественных показателей

По имеющимся «ориентировочным» данным, большинство предприятий кинопромышленности работало в январе неудовлетворительно.

По пленке январский план выполнен лишь на 89,7 проц., причем по негативной пленке — только на 71,1 проц. Совершенно сорван выпуск (Шостинская фабрика) лавандовой пленки.

Чем в основном вызван такой прорыв? На фабрике пленки в Шостке, во-первых, появился новый вид брака — белая полоса на позитивной пленке; во-вторых, обнаружен низкий контраст шостинской пленки (данные НИКФИ); в-третьих, фабрика выпускала в январе продукцию с царапинами; в-четвертых, фабрика позорно провалила январский план по ассортименту. На Шостке неудовлетворительное техруководство. Не соблюдается технологический режим, организационные неувязки пустили глубокие корни, слаба трудовая дисциплина, отсутствуют подлинно стахановские методы работы.

Резко отстала ленинградская фабрика фотобумаги (71,7 проц. плана). Снабжение настолько неудовлетворительно (фабрика им. Володарского, полотняная фабрика), что производство с 10 февраля приостановилось.

Обнаружился прорыв в работе копировальных фабрик. По широкой пленке январский план выполнен на 84,6 проц., по узкой — на 88,7 проц. При этом Тифлисская фабрика выполнила план лишь на 55 проц. По Ленинграду план выполнен на 108,9 проц., но это не заслуга Ленинградской фабрики: ей на январь дали заниженное задание, поскольку фабрика переходила с ручной работы на машинную.

Стоит отметить, что 13 февраля в ГУКФ еще не было данных о выполнении Киевской фабрикой ее январского задания!

Очень плохо работала Московская копировальная фабрика в январе. Она выполнила план по узкой пленке на 88,7 проц., а по широкой — на 66,9 проц.! Директор фабрики (тов. Вахратьян) пытается об'яснить прорыв по массовой печати внеплановой работой по текущей печати. Но даже и в этом случае общее выполнение плана составит только 74,2 проц.

На фабрике нет крепкого технического руководства, нет правильной организации труда. Выработка в среднем на одну смену составила в январе по аппарату ТУ—2304 метра (при высшей выработке стахановцев —4564 метра), по звуковому аппарату № 3—5908 метров (при высшей выработке — 5536 метров) и т. д. Бросается в глаза резкая разница между высшей выработкой на отдельных аппаратах и средней выработкой смены. Об'яснение этого можно найти в следующих данных: на подготовительную работу затрачивается до 2,3 проц. всего рабочего времени. Потери времени, зависящие от рабочих, достигают на фабрике 9,9 проц., а по не зависящим от рабочих причинам — 24,9 проц. Это — красноречивые и грозные цифры!

А вот что получается с использованием оборудования. По Московской копировальной фабрике запланировано использование 78 проц. проектной мощности всей аппаратуры, а используется лишь 55,9 проц. (на Ленинградской фабрике — 69,4 проц.). Простои оборудования составляют на Московской фабрике к фактическому отработанному времени 35 проц. Анализ показывает, что 42 проц. простоев надо отнести на неисправность негативов и некачественное получение заказов, 18,4 проц. — на дополнительный (сверхплановый) текущий и капитальный ремонты и т. д.

Следует отметить несвоевременную сдачу в печать картин. Так, Межрабпомфильм сдавал негативы по немому варианту «Потомок Чингис-хана» два раза, и совершенно неудачным (второй раз даже без надписей!). Союзкинохроника вместо начала января представила журналы лишь во второй половине месяца.

Необходимо упорядочить планирование загрузки копировальных фабрик.

Не говорят ли простои из-за нехватки рабочей силы на копировальных фабриках об отсутствии заботы о рабочем, о плохом руководстве стахановским движением, о несоблюдении шести исторических условий товарища Сталина? Ведь сумела же стахановка Лучкина на Ленинградской фабрике перейти с работы на одном-двух копировальных аппаратах на три и в стахановскую смену дать 14.589 м., при норме для двух аппаратов 9265 м. Сумела же склейщица этой фабрики тов. Жукова вместо 10.000 м. по норме дать в стахановские сутки 26.921 м. А что сделано для передачи опыта этих и других стахановцев всем рабочим? Оказывается, ничего!

В Киномехпром довольны результатами работы в январе. Здесь с удовлетворением отмечают, что план по тресту в целом выполнен на 100,9 проц. Есть даже маленькое «перевыполнение». По Ленинграду оно составляет 0,8 проц., по Одессе — 1 проц. Правда, по куйбышевскому «Кинап» план недовыполнен на 2,2 проц., но... по товарному выпуску этот завод выполнил план на 125,3 проц. Эта победа об'ясняется... сдачей в январе продукции, не завершенной в декабре. Приведенные данные означают лишь выполнение плана по валовой продукции. О выпуске товарной продукции в тресте говорят не так охотно. По ленинградскому, например, «Кинап» сдано товарной продукции лишь 35,2 проц. плана!

Правда, в этом прорыве немалую роль сыграла некомплектность снабжения заводов в январе. Но только плохим снабжением нельзя об'яснить неудовлетворительную работу ленинградского «Кинап». Вот что констатирует бригада ГУКФ (тт. Дьяконов и Суряев), посланная на этот завод для проверки подготовки к отраслевой конференции:

— Никто не занимается вопросами правильного использования оборудования. Стахановское движение здесь в основном развивается лишь по линии переработки норм, но не улучшения качества, снижения себестоимости и т. д. Опыт отдельных стахановцев не передается другим. Нет полностью разработанных, доведенных до цеха технологических процессов.

У нас были все основания рассчитывать на то, что предприятия кинопромышленности в январе дадут значительно более высокие качественные и количественные показатели, чем в декабре. Этого не случилось. Материалы, получаемые с предприятий, подтверждают, что комбинаты кинопромышленности не сумели перестроить свою работу, не сумели широко использовать опыт лучших стахановцев.

Январские данные о выполнении плана заставляют бить тревогу. Позорные показатели работы в январе не могут и не должны быть терпимы. Кинопромышленность может и должна работать лучше.

Хозяйственное и техническое руководство предприятий обязано возглавить стахановское движение, оказать помощь отдельным стахановцам и обеспечить передачу их опыта всем рабочим.

Нужно пересмотреть систему зарплаты отдельных категорий рабочих. На многих предприятиях слабо еще стимулируется повышение производительности труда.

Должен быть проявлен максимум внимания к рабочим предложениям. Нельзя больше мириться с фактом игнорирования рабочих рационализаторских предложений в течение 6 и более месяцев.

Простои оборудования, простои рабочих — эти позорнейшие явления на производстве не вызываются никакими об'ективными причинами. Они легко устранимы при правильной организации труда и производства, при создании условий для развития стахановского движения. Надо решительно покончить с либеральным отношением к такому позорному факту, как отсутствие разработанных технологических процессов.

Проблема качества должна, наконец, стать основной, решающей в плане работы всей кинопромышленности. Слишком долго наблюдается производство брака на Шостке. Это доказывает, что должной борьбы с браком еще нет, хотя вопрос о качестве в кинопромышленности остро поставлен еще несколько лет назад...

Кинопромышленность обязана взять пример с нашей тяжелой промышленности, с машиностроения, которые с каждым днем идут все увереннее и быстрее к новым победам.

П. ВОЛЫНСКИЙ

Конец кустарщине

Два вечера продолжалось заседание творческой секции московской студии Союзкинохроники. Большинство режиссеров и операторов хроники выступало с критикой работы киностудии.

— Сроки изготовления фильмов удлиняет плохое обслуживание со стороны подсобных цехов,— сказал режиссер И. Посельский.— Журнал, смонтированный в одну ночь, печатался в лаборатории 13 дней. Однако и этот срок, очевидно, был недостаточен — фильм оказался бракованным.

— Правильную оценку нашей работы дала «Правда»,—говорит режиссер Бубрик.— Мы замечательно на пленке события, исключительной исторической важности, а оформляем их плохо.

Режиссер Н. Соловьев рассказал о большом беспорядке в фильмотеке хроники, из-за чего на отбор материала уходит масса времени.

— Кустарщина в работе нашей студии стала системой. Серьезной перестройки работы нет. Наш недостаток — боязнь привлечения новых людей, а они очень нужны студии.

Показательным для характеристики работы студии следует признать выступление режиссера детского киножурнала тов. Ованесовой.

— Почему я обязана делать журналы из шелухи? Почему не выехать с бригадой на места, где можно собрать великолепные материалы и показать подлинную жизнь ребят нашей необ'ятной страны? Вместо этого мы тончемся годами на одном месте.

О «странных» нравах, существующих в студии, говорит оператор Макасеев.

— На хронике транспорт—орудие производства. Однако транспортные средства распределяются так, что административные работники пользуются автомобилями, а операторы очень часто даже на срочную с'емку вынуждены ездить в трамвае.

О безобразном «распорядке» рабочего дня говорил режиссер Ф. Киселев: «Час фланирования по студии, шесть часов игры в шахматы—и вся работа ночью. Вот система организации труда в студии.

Режиссер Гуров, дополняя тов. Киселева, обвинил творческих работников в бесцельной трате рабочего времени. Но и эти обвинения несколько запоздали. Дело в том, что Гуров — председатель месткома студии, и эти вопросы он обязан был поднять значительно раньше. Что сделал местком для ликвидации безделья среди работников — этого т. Гуров не сообщил.

С большой речью выступил оператор Кармен.

— До сих пор не определено место оператора в хронике. Оператор совершенно не чувствует творческого руководства. Это особенно отражается на работе периферийных баз, являющихся по существу основными корреспондентами хроники. Все это—результат нелепой структуры, при которой на цех периодики московской студии возложено руководство всеми базами, а что делал трест для улучшения работы периферии — неизвестно.

Режиссер Венжер обвиняет руководство студии в потакании халтуре. Засиятый материал (сюжеты) принимается с излишней легкостью, что создает большое количество брака.

— В течение ряда лет у нас никакого творческого руководства не было, — сказал тов. Бердкин, зам. управляющего трестом Союзкинохроника. — Причина плохой работы — это вечная спешка.

В конце совещания выступил вновь назначенный управляющим трестом Союзкинохроника тов. Фельдман. Он указал, что новое руководство в ближайшее время примет меры для коренной перестройки, что будет создана обстановка для нормальной производственной и творческой работы.

Ц. ЭЛЬЯШЕВА.

«Кондуит», режиссер Б. Шеленцев, оператор Я. Лейбов, производство Украинфильм. На снимке: кадр из фильма: эпизод «на пестнице».

„В порядке беспорядочного собирания мыслей..."

Знаете ли вы, что такое «дискуссионный просмотр»?

О, нет,— вы не знаете, что такое «дискуссионный просмотр»!

Для одних это — незаменимое искусство молчания. Пошел бы на просмотр, но если «дискуссионный» — лучше не ходить, увидят еще, попросят высказаться...

Для других «дискуссионный просмотр» — это великое искусство таинственного превращения в «Человека-невидимку», искусство появиться в зрительном зале, когда уже начали, и исчезнуть из него, пока еще не кончили.

Для третьих «дискуссионный просмотр» — это событие первостепенной служебной важности. Они сами, не дожидаясь намеков председателя, записываются в прения и выступают. Если большинство присутствующих во-время заметило, что этот оратор на просмотре не был, он свое выступление так и начинает:

— Товарищи, я, к сожалению, опоздал на просмотр, но я все же хочу высказаться, потому что у меня есть что сказать о творчестве товарища...

Оратор пространно из'ясняется о кино, как искусстве синтетическом, о путях советской кинематографии («не сочтите меня нескромным»), упоминает о своей последней недооцененной работе, в которой он, оратор, имел в виду... и т. д. и т. п.

Время исчерпано, приходиться «закругляться».

— Я кончаю, товарищи! За краткостью времени мне не удалось достаточно полно раскрыть сущность творческого метода товарища — имя рек,— но я вернусь еще к этой теме.

Несмотря на плоскость и каучуковость высказываний, этот оратор, как правило, допускает в своей речи две-три обмолвки, что-то путает в формулировках. Это отмечают последующие диспутанты. Тогда оратор, как правило, берет слово «по личному поводу» и горячо раз'ясняет, что он, собственно, хотел сказать и как неправильно его поняли. Чувствует он себя центром всеобщего внимания, «именинником», и можно подумать, что обсуждается «философская концепция» данного оратора.

Есть и четвертая категория диспутантов. Это создали непревзойденный стиль ни к чему не обязывающих «эмоциональных высказываний после первых просмотров».

Хороши или плох фильм,— они всегда «взволнованы», им всегда «трудно говорить», они всегда затрудняются оценить фильм «по первому впечатлению», без «подготовки»...

И они говорят **«в порядке совершенно беспорядочного собирания мыслей».** Эта формула не придумана нами: она из стенограммы недавнего обсуждения фильма «Семеро смелых» в Центральном доме кино. Оттуда же и все цитаты.

«Совершенно замечательно сделаны те места, где ничего не происходит»... «Режиссер Герасимов находит сейчас какой-то очень интересный путь, в котором мне даже трудно разобраться»... «Абсолютно волнующее зрелище, благодаря исключительно поразительному мастерству подачи этого дела»...

Другой оратор того же рода также «чрезвычайно взволнован». Он восторгается тем, что «люди как-то выходят из кадра, входят в кадр, говорят о чем-то»...

Дорогие товарищи — непременные участники «дискуссионных просмотров»! Нам очень ценно ваше волнение. Но от вас, особенно тех, кто является квалифицированными профессионалами, мы вправе ждать и требовать не только взволнованности, но и продуманных, профессионально обоснованных критических высказываний.

«Зложелатели» утверждают, будто вы в своем кругу, за ужином или в так называемых «кулуарах» прекрасно высказываетесь после первого просмотра, подмечаете профессионально наметанным глазом такие детали и нюансы, которых другой не заметит и после двадцатого раза. А выступать так на диспуте вы просто-напросто не считаете нужным. Вы еще не знаете, как отнесутся к фильму в прессе, что скажет организованный и неорганизованный зритель.

Гораздо «удобнее и проще» высказаться тогда, когда все это уже будет известно. Вернее, не высказаться, а громогласно присоединиться. Если вы захвалили или забранили картину на первом просмотре, а потом выяснится, что чего-то в ней (плохого или хорошего) недоучли, что-то проглядели,—легко об'яснить это «взволнованностью», «неподготовленностью».

А между тем, очень хотелось бы знать **вашу** (именно вашу!) исчерпывающую профессиональную оценку каждого фильма.

Дому кино необходимо обратить серьезное внимание на организацию и подготовку дискуссионных просмотров. «Эмоциональный» стиль никого не устраивает, в таком виде они не нужны ни авторам просматриваемых фильмов, ни советской кинематографии, ни советской общественности.

Мы не принадлежим к числу «зложелателей», и мы готовы поверить что действительно трудно говорить по существу и с принципиальных позиций после первого просмотра. В таком случае надо делать так, чтобы предварительно (хотя бы накануне дискуссии) вы могли просмотреть фильм и подготовиться к выступлениям. Пусть будут выдвинуты докладчики по основным элементам фильма (сценарий, работа режиссера, актеров, оператора, художника, композитора), пусть будут намечены основные темы дискуссии.

Только при этом условии дискуссионные просмотры станут одним из серьезнейших звеньев нашей творческой работы.

Н. РОСТОВ

Фото А. Сысоева.

«Дубровский». Реж. А. Ивановский, оператор А. Сигаев. П-во Ленфильм. На снимке: артистка Г. Григорьева в роли Маши и народный артист республики В. Р. Гардин в роли князя Верейского.

Фото Б. Самсонова.

«Женитьба». Реж. Э. Гарин и Х. Локшина, опер. А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича, пр-во Ленфильм. На снимке: арт. К. Гибшман в роли Жевакина, арт. А. Матов в роли Анучкина и засл. арт. А. Лавриков в роли Яичницы.

„СЕМЕРО СМЕЛЫХ"

А. МАЧЕРЕТ

Выразительная простота

Есть немало замечательных лирических произведений. И все же среди них «Семеро смелых» найдут свое особое место. Режиссеру Герасимову удалось одному из первых, наряду с лирикой отдельного человека, ощутить лирику коллектива.

В нашей жизни пробивают себе дорогу новые отношения и новые чувства людей, перестраивающих страну и себя на социалистический лад. Трудно дается отражение этого процесса и его результатов в искусстве. Для искусства «коллектив» все еще часто остается абстрактным понятием. Герасимову удалось перенести это понятие из мира абстракции в мир конкретных образов.

Грусть, радость, влюбленность, дружбу — сложный комплекс лирических чувств Герасимов сумел довести до нашего восприятия через показ состояния не одного только человека, но целого коллектива.

Атмосфера едва заметной влюбленности окружает девушку-врача Охрименко. Но характер этой влюбленности особенный, так как он определен общим стилем отношений, установившихся среди зимовщиков-комсомольцев. Стиль этот — высокое понимание своего социального долга перед коллективом, перед социалистической родиной.

Получила особое выражение и дружба. Это не замкнутая дружба двоих или нескольких, противопоставленная остальному коллективу, но наиболее яркое и концентрированное выражение тех чувств и отношений, которые связывают весь советский коллектив.

Грусть — частая спутница лирики. Огромное большинство лирических произведений прошлого представляет собой поэтическое смакование грусти. Настроения печали, грусти, меланхолии — алмазный фонд старой лирики. Но в фильме «Семеро смелых» лирика сегодняшняя, наша, советская, жизнеутверждающая.

Фильм в целом полон оптимизма и бодрости. Герасимов обнаруживает замечательное умение переплавлять грусть силою мужества в бодрость.

Поэтому и бодрость у него никогда не равнозначна (как это часто бывает в наших картинах) «бодрячеству». У Герасимова бодрость включает в себя, иной раз чуть заметно, преодоленную мужеством грусть. Грустью Герасимов как бы отдает дань потерям, обычным для всякой большой борьбы. Бодрость его героев — менее всего разновидность довольно распространенного в наших картинах примитивного восторга, но результат уверенности в своей силе, синтез мужества, целеустремленного сознания долга и радости, обретенной в победе.

Лирика Герасимова, несмотря на обилие в ней грустных интонаций, лишена элементов расслабляющей сентиментальности. Она несет в себе черты мужественной, иной раз суровой собранности.

У героев Герасимова глаза не на мокром месте. И когда один раз за всю картину прорывается у одного из северных рыдание, оно лишь с особенной убедительностью оттеняет стойкую выдержку остальных.

У героев картины — крепкие нервы, горячие комсомольские сердца и волнующее очарование подлинной человечности.

Схожие теми чертами человеческого характера, которые делают их достойными выполнения роли советских арктических зимовщиков, герои фильма, тем не менее, довольно четко индивидуализированы.

Заслуживают пристального внимания приемы удивительно тонкой работы режиссера и актеров над созданием характеров советских молодых людей. Это — не топорная работа, грубость которой принимается иной раз за четкость. Здесь налицо приемы тонкой резьбы, к сожалению, не всегда доведенной до степени необходимой отчетливости всего рисунка.

Обращение Курта с трубкой свидетельствует о его методичности, аккуратности и обстоятельности.

Голос, интонации и едва заметные детали поведения Оси создают о нем представление как о мечтателе, мягком, даже чуть женственном, несмотря на общую с другим мужественность поведения. И когда уже после его смерти Летников говорит об Осе как о мечтателе, это ничуть не противоречит сложившемуся у зрителя представлению, не звучит неожиданностью.

Образ врача Жени Охрименко снабжен чертами удивительно мягкой и трогательной материнской заботливости. Эти черты характера, прекрасно использованные актрисой Макаровой, выгодно выделяют единственный в картине женский образ из ряда женских образов других картин.

Работа режиссера с актерами и мастерство самих актеров являются сильнейшим элементом картины.

Достигнуто редкое даже для наиболее удачных наших картин ощущение гармоничной стройности ансамбля. Совершенно отсутствуют «гастрольные» методы игры, когда сильная актерская работа одних персонажей оттеняется беспомощностью других. Нет и разнобоя стилевых черт, привнесенных разными актерами из их прошлого.

При наличии культурной манеры работы режиссера это создает приятное ощущение высокой и разнообразной, но относительно равной творческой одаренности всех исполнителей. В этой картине с одинаковой страстностью и увлечением можно и хочется говорить как о Боголюбове, так и о Макаровой и, конечно, о прекрасном молодом актере Олейникове.

Но именно поэтому следует отметить, прежде всего, то общее, что свойственно всем исполнителям фильма и что, следовательно, рождено творческим руководством режиссера.

Теперь, когда «Правдой» своевременно и во всем об'еме поставлен вопрос о ясном и простом языке в искусстве, картина «Семеро смелых» приобретет значение весьма положительного примера. Лишенная трюкачества и формалистских изысков, рассчитанных на снобов, картина эта достигает сложности образов и отточенной выразительности изысков необычайно простыми, но именно поэтому глубоко впечатляющими средствами.

Герасимов и актерский коллектив работают необычайно просто, без всякого нажима, как бы «не настаивая» на эффекте. Чувство меры и такт — отличительные особенности режиссерской и актерской работы в картине.

Герасимов владеет «секретом» раскрывать существенные черты образов словно невзначай, мимоходом. Этим достигается ощущение величайшей жизненности, реалистичности людей и событий в фильме.

Особенно все это относится к разговорным сценам. Убежденной, упорной и талантливой работой подчас достигнута предельная выразительность слова.

В большинстве случаев речь построена на подтекстах. В картине почти отсутствует прямой диалог. Слову сопутствует второй, более глубокий смысл, оттеняемый богатым разнообразием интонации. При этом фактура человеческой речи удачно очищена от фальши условности, бытовщины и театральности. Подача слова лишена напряжения. Величайшее спокойствие превосходной русской разговорной речи раскрывает просто и полно огромное разнообразие сложнейших человеческих чувств.

Ненавязчивый юмор сообщает обаяние и трогательную теплоту происходящим в картине событиям.

Режиссер умеет в совершенстве под покровом будничности разглядеть высокий героический пернв и безудержную отвагу. В этом картина «Семеро смелых» в лучших своих местах родственна «Летчикам».

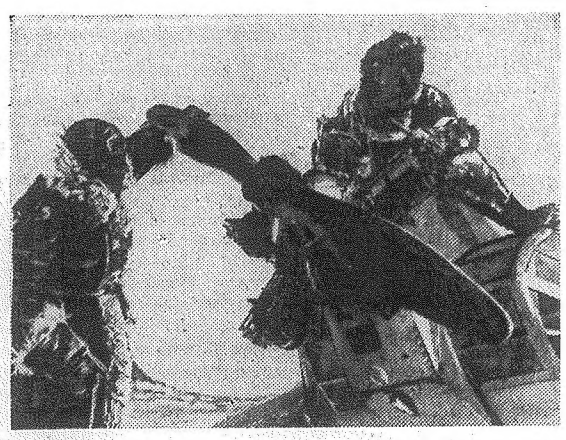
Вместе с тем поражает в ряде мест небрежность сценарных мотивировок. Следы людей, идущих в пургу, оказываются не заметенными снегом. Прыгнувшая с парашютом во время пурги Охрименко и совершивший в этих же условиях посадку летчик благополучно, но неправдоподобно, встречаются друг с другом.

Однако стоит после всех этих «эффектных» сцен Летникову войти в зимовье и сказать: «Ну вот мы и дома», как с новой величайшей силой начинается под'ем внимания зрителей. Здесь, в лишенной внешней эффектности комнате с бревенчатыми стенами, разыгрывается одна из наиболее блестящих сцен фильма — сцена с известием о смерти Оси. Этот эпизод, в течение которого зритель ощущает медленное, но неизбежное наступление страшного события — роковую поступь смерти, будет еще долго волновать массового зрителя.

В этой сцене особенно наглядно выражена еще одна черта мастерства Герасимова — умение строить выразительно мизансцены. Открывающиеся и незакрывающаяся позади Летникова дверь, переговаривающиеся сзади него люди — все это рассчитано и точно содействует нарастанию беспокойства зрителя до пределов сильнейшей тревоги.

Детали человеческого поведения даны в картине с предельной выразительностью. И если в сцене отлета Жени Охрименко ее напоминание Курту о необходимости принимать два порошка трогает зрителя, то не менее трогает момент, когда по ассоциации с воспоминанием об Охрименко Курт во время своего замечательного шествия по зимовью принимает эти порошки. Впрочем, следует особо отметить, что Герасимов понимает значение деталей в кино не примитивно, не как символическую с'емку вещи крупным планом, а как тончайший штрих на общем плане. Так «работает» собака в сцене прохода Курта. Так «работают» документы, представленные Молибогой в доказательство своего умения играть на гитаре. Удача Герасимова и его коллектива особенно радостна потому, что это удача ясного языка и выразительной простоты киноискусства.

Фото А. Завьялова.



«Семеро смелых». Реж. С. Герасимов, оператор Е. Величко, п-во Ленфильм. На снимке: артист И. Новосельцев в роли летчика и артистка Т. Макарова в роли врача.

УСПЕХ КОЛЛЕКТИВА

ЛЕНИНГРАД (от наш. корр.). Редкая картина встречала такую благожелательную оценку, как фильм «Семеро смелых». Особенно радостно приняли работу режиссера Сергея Герасимова ленинградские работники, для которых это—новый успех всего творческого коллектива студии Ленфильм.

Интересным и содержательным было обсуждение картины на режиссерской коллегии Ленфильм.

— Наши картины имеют свою марку,— говорит Л. Трауберг. Эта марка орденоносной студии как нельзя больше подходит к фильму «Семеро смелых».

У многих наших мастеров появилось желание пойти «по проторенной дорожке». В «Семеро смелых» нет повторения прошлого. Задача студии —помогать всем, кто идет, пробивая себе свой собственный путь. К сожалению, надо отметить, что руководство студии и ее ведущие мастера не помогли Сергею Герасимову. В студии далеко не все были горячими защитниками картины Герасимова во время ее постановки. В этом наша общая вина. И сейчас, когда мы говорим об успехе «Семеро смелых», нельзя забывать о роли директора производства Игоря Черняка, который буквально на своих плечах вынес всю тяжесть этой постановки.

Успех Герасимова велик. Он взял трудную тематику сегодняшнего дня и разрешил ее мастерски.

О простом, мужественном стиле картины говорил и Г. М. Козинцев.

— Стиль «Семеро смелых» — мужественный, спокойный стиль, которым только и можно говорить о героях. Картина вынырнет от того, что говорит о простых, глубоко человеческих чувствах.

— Мне кажется,— сказал В. Пудовкин,— что Герасимову удалось сделать первый шаг к подлинному соединению достижений немого кино с теми задачами, которые поставило перед нами звуковое кино. Ему удалось найти правильную форму речи на экране, не потеряв тончайшей выразительности мимики актера, которая была доведена до большой высоты в немом кино.

О преемственности «Семеро смелых» и предыдущих работ С. Герасимова говорил С. Юткевич.

— Удача «Семеро смелых» не случайность. Картина — результат большого творческого роста Сергея Герасимова: то, что не вышло в предыдущих фильмах, удалось в этом.

Режиссеру в «Семеро смелых» удалось близко подойти к стилю социалистического реализма. Вся картина выдержана в партийном духе. Герои фильма непохожи на героев Джека Лондона — это настоящие большевики.

Все участники обсуждения особо отмечают актерское исполнение в картине.

В «Семеро смелых» хорошо слаженный ансамбль. Режиссер не подавляет своей индивидуальностью актеров, все играют по-своему, но в едином стиле и одинакого хорошо.

— Кинематографические актеры показали в «Семеро смелых» высокий класс игры,— указывает Г. Козинцев.— Игра Олейникова, Жакова и других превосходна.

— По вопросу об актерской игре, —подтверждает Л. Трауберг,— «Семеро смелых» — выигранный бой. В картине на первое место вышли кинематографические актеры, доказывая, какими богатыми возможностями располагает киностудия.

Об этом же говорили и Л. Аришпак, Б. Чирков, Э. Гардин и др.

Высоко оценена работа оператора Е. Величко, сумевшего хорошо снять натуру и павильоны, и звукооператора А. Шаргородского, который блестяще записал звук, сумев довести до зрителя все интонации актеров.

В заключение режиссер Герасимов рассказал о своей работе над картиной, о тех трудностях, которые пришлось испытать всему коллективу этой «неведущей» (в процессе производства) картины.

— Мы добились успеха потому, что верили в нашу картину и любили ее. А если художник верит в дело, которое он задумал совершить, если он верит в людей, работающих с ним, то это уже залог того, что дело будет сделано.

А. К.

С. БУГОСЛАВСКИЙ

Формализм в киномузыке

Важнейшее и самое массовое из искусств требует от советского композитора серьезного и углубленного отношения к работе. На Западе, где кино все еще рассматривается как суррогат искусства, «серьезные» музыканты чуждаются работать над киномузыкой, она находится в руках авторов легкого жанра, обычно идущих по пути угождения невзыскательным вкусам буржуа. Эти авторы создают любимые им песенки кабаре или музыку джазов, освобождающую от необходимости мыслить и чувствовать.

У нас с первых же дней в звуковом кино стали работать лучшие мастера, композиторы опер, симфоний, массовой песни. Таким образом сохранилась единая линия советской музыкальной культуры. Однако, нельзя сказать, что музыка в советских тонфильмах была на уровне драматургии кино, что она полностью содействует реалистическому раскрытию образа.

В чем же причина отставания киномузыки от генеральной линии социалистического реализма?

Композитор, пишущий музыку к той или иной картине, часто находится в кругу своих специфически музыкальных задач; он не участвует ни в разработке сценария, ни в постановочной работе режиссера. Режиссер, обычно совсем не знающий выразительных средств музыки, не говоря уже о ее технических элементах, дает словесные творческие задания композитору. Последний пишет музыку в виде серии отдельных номеров, не составляющих единой композиции, не входящих органически в сюжет, в драматургическую структуру фильма. Он пишет чаще всего, исходя из своих традиционных ассоциаций и традиций программной симфонической музыки. Множество раз мы были свидетелями того, как режиссер и композитор в работе над картиной шли каждый своим путем, и в фильме — в стилистическом, в выразительном эмоциональном смысле, контакта не получалось. Таковы стилистические расхождения в музыке Половинкина в «Марионетках», музыке Оранского в «Двух встречах», лирико-элегических эпизодах музыки Потоцкого к картине «По следам героя», музыке Черемухина к «Жизни Ивана».

Композитор должен быть привлечен к процессу создания режиссерского сценария, вместе с режиссером он должен определять характер и приемы применения музыки в фильме. Только тогда он научится мыслить музыкально в плане кино, его реалистически-конкретных кадров; тогда он найдет новый ясный, выразительный язык, который продолжит язык зрительных кадров; музыка в кино будет дополнять кадры и речевые реплики, а не только иллюстративно дублировать зрелище по трафаретам оперной и программной музыки.

Несомненно, что более глубокое творческое проникновение композитора в производственный процесс повысит в его сознании роль и значение работы в кино. Удачные результаты сотрудничества режиссера с композитором не часты. Опыт такой работы, в частности работы Шнейдера и Гольдблата с композитором Лобачевым над фильмом «Последний табор», должен убедить организаторов кинопроизводства в необходимости обеспечить тесное сотрудничество не только в с'емочном периоде, но что еще важнее и раньше — в сценарно-подготовительном периоде.

Мы знаем ряд случаев, когда композитор применяет к фильму музыку, написанную им по другим поводам; был и такой случай, когда один зарубежный автор прислал из своей рукописной библиотеки партитуру к кадрам, которых он не видел (это было в работе на фабрике «Ротфронт»; правда, музыка принята не была).

С особой яркостью поверхностное, эстетское отношение к работе в кино сказалось в статье композитора Шебалина в «Советском искусстве» (29 января — «О союзе композиторов»).

Жалуясь на то, что союз композиторов не проявляет интереса к его симфонической поэме «Ленин», тов. Шебалин пишет:

«Вот почему мне приходится усиленно работать для театра и кино, и эта «поденщина» отвлекает меня от осуществления более крупных и важных для меня замыслов». Возладим должное откровенности тов. Шебалина. Противопоставляя музыку в кино другим видам музыки и называя ее презрительно «поденщиной», он не только сознается в своем отношении к этому делу, как к случайному, отхожему промыслу, но выражает чуждый нам взгляд на этот вид музыки, как на искусство второго сорта. Такая точка зрения на музыку кино не только неверна, но представляет собой прямой результат буржуазного влияния. Это пренебрежение к «самому массовому из искусств» фактически содержит давно отвергнутый тезис об «искусстве для немногих». Шебалин забыл слова Ленина:

«Важно не наше мнение об искусстве. Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими» (из беседы Ленина с Кларой Цеткин). Порочный тезис Шебалина является выражением формалистической практики людей, чуждающихся широких масс.

Довольно сильны еще в киномузыке формалистические тенденции — стремление быть необычным, непохожим—в ущерб ясности, выразительности и той художественной простоте, которую Шопен считал «венцом искусства». Страх эпигонства, внушаемый молодому композитору с первых годов обучения педагогами-формалистами, представителями модернизма, а также левацкими критиками, приводит обычно к «созданию оригинальности» приемами дешевого оригинальничания» («Правда», 29 января). А в кино такие музыкальные приемы нередки: допускают изощренные, быстро сменяющиеся, не доходящие до слушателя, гармонии, не дают ясной выразительности мелодии, избегают фольклора, нагромождают излишние сложности и вычурности в инструментовке и т. п.

Приведем несколько примеров.

В фильме «Моя родина» композитор Г. Попов простую партизанскую песню «По долинам» облекает в пунтанную, аккордовую ткань скользящих смешных полутонов, что накладывает густой и чуждый грим на песню, делает ее даже плохо узнаваемой. В детском фильме «Рваные башмаки» композитор Шебалин, забывая о том, что это детский сюжет с ясным и непосредственно эмоциональным содержанием, дает музыкальные эпизоды, написанные в стиле Дебюсси с его умышленно тусклыми звучностями, оборванной, незаконченной мелодией. Шебалин в этом же фильме допускает эпизоды в духе симфонии Чайковского, в которых отразились сложные и противоречивые переживания интеллигента 80-х годов. Ясно, что и здесь композитор недостаточно вдумался в идею, в реальные конкретные образы фильма, а шел своим формально-музыкальным путем. И все же в «Рваных башмаках» Шебалин яснее, проще и эмоциональнее, чем в своих симфониях, где он во что бы то ни стало ищет непохожего «самобытного» языка.

Формалистические тенденции, музыка самодовлеющего характера имеются в работах Шостаковича. Введение в фильм органа, ассоциирующегося с церковным культом, его применение в фуге,' — самой абстрактологической форме музыки, совершенно не вяжется с напряженными кадрами, показывающими картины рабочего движения в «Златых горах». Так же абстрактно, как самостоятельный концертный номер, звучит фортепианный этюд — токката во вступлении к «Подругам»; она вовсе не вводит в сферу рабочего быта, показанного на экране. Стилистический разнобой в киномузыкальных работах Шостаковича — от простых песенок бытового склада до вычурных звучаний в духе эстетствующего Стравинского и Кшенека — прямой результат недостаточного слияния с фильмом, явление непреодоленного формализма.

Но там, где Шостакович забывает о необходимости быть причудливым, «оригинальным», там его талант идет по верному пути: он создает простые яркие песни, как например, массовая популярная песня из «Встречного», как прекрасная песня женщин в «Любви и ненависти», как лирически-теплый эпизод в кадрах встречи Зои и Семена в «Подругах».

Все эти музыкальные эпизоды не чужды широкой, певучей мелодии, ясной, расчлененной формы, экономной, тонально-ясной гармонии и близости к народно-песенным оборотам и эмоционально-сильной классической музыке.

Статьи «Правды» указывают Шостаковичу и всем советским композиторам именно этот путь близкой и понятной массам музыки, не отрываемой от всего реалистического пути советского искусства.

Один из способов органической связи музыки с фильмом — использование мелодий, рожденных в быту, обработка фольклора. Слова М. Горького, обращенные к писателям — «изучайте фольклор, приближайтесь к нему», — равным образом относятся и к композиторам. Народные песни в «Чапаеве», в «Последнем таборе», обработка народных таджикских мелодий в «Джульбарсе» (композитор Василенко) — самое яркое, самое выразительное из того, что мы имеем в музыке на экране.

Приближение к идейному, эмоциональному смыслу, к сюжету и реальной обстановке, полное и решительное преодоление формализма, так же как и натуралистически-наивных иллюстраций, стремление выразить в музыке в ясной форме сильные и большие чувства — все это в итоге создаст нужный нам стиль социалистического реализма в музыке к фильмам, музыке — понятной и любимой массами.

Композиторы, работающие в кинематографе, должны в связи со статьями «Правды» критически продумать свой творческий метод, чтобы со всей страстностью советского артиста взяться за создание полноценной и содержательной музыки кино.

Фото А. Завьялова.

«Семеро смелых». Реж. С. Герасимов, оператор Е. Величко, п-во Ленфильм. На снимке: арт. театра Мейерхольда Н. Боголюбов в роли начальника зимовки и артист И. Новосельцев в роли летчика.

Без реверансов

«Вообще, — сказал Гете, — в конце-концов это величайшее искусство — уметь себя ограничивать...» (Из «Разговоров «Гете» — Эккермана, стр. 279).

Всякому, кто знаком с творчеством И. Кавалеридзе, в частности с его последним фильмом «Прометей», должно быть понятно, почему эпиграфом к этой статье избраны слова Гете о величайшем значении для художника уметь себя ограничивать в творчестве.

В своем фильме Кавалеридзе стремится охватить всю эпоху николаевской России. Вдохновленный прекрасной идеей — показать дружбу народов России, Украины, Кавказа, — Кавалеридзе не сумел себя ограничить. **Он не хотел связать себя определенным сюжетом.** Композиционное построение «Прометея» приближается к исторической хронике. Кавалеридзе чувствовал, что строгие сюжетные рамки не позволят втиснуть в один фильм столько разнообразного материала и он решил отбросить сюжет.

В итоге действующие лица первостепенного значения на всем протяжении фильма либо вовсе не сталкиваются, либо встречаются один раз. Крепостные крестьяне Ивась и Катерина работают в усадьбе помещика Свечки. Вначале по более или менее стройному, но не совсем понятному развитию действия, мы должны догадаться, что Катерина — невеста Ивася, что Ивась заметил ее близость с помещиком, Ивась пытается по этому поводу об'ясниться с помещиком, но тот отдает его в рекруты. Вскоре и сам помещик Свечка отправляется «воевать Кавказ». Перед от'ездом он заключает торговую сделку с купцом Жуковым.

В первых эпизодах фильма еще заметны некоторые зачатки сюжета, предполагающие постепенное нарастание действия. Но этим элементам не дано развиться. Единственная намеченная в картине сюжетная линия остается совершенно неразработанной. Ивась и Катерина являются в сущности не **действующими лицами**, а пассивными **свидетелями** тех схематично-показанных исторических событий, которые без счету и толку вместил режиссер в свой фильм.

Несколько примеров. Санкт-Петербург. Сюда привезли Ивася — рекрута. Он встречается в тюрьме с революционером-разночинцем Гавриловым. По замыслу автора Гаврилов воспитывает в Ивасе революционные настроения. Но в фильме нет ни одного внятного эпизода, показывающего, как и чем влиял Гаврилов на Ивася. Вся привязанность Ивася к Гаврилову и сама революционность Гаврилова являются лишь авторским постулатом, ничем не доказанным и никак не показанным.

Действия в «Прометее» не только развертываются на широкой территории — поместье Свечки, Петербург, Москва и т. д., но и переносятся без достаточной мотивировки из одного места в другое, например, в Нижний Новгород. Здесь происходит встреча Ивася с Катериной, которая попадает в публичный дом. Эта встреча заставляет насторожиться: не наступит ли здесь долгожданный под'ем, не появятся ли признаки драматургического напряжения. Но, увлеченный своими широкими замыслами, Кавалеридзе игнорирует эту возможность. Встреча Ивася с Катериной во дворе публичного дома — холодна и непонятна. Ивась произносит несколько бессвязных слов, которыми пытается выразить свои взгляды на мир.

— Не ты первая, не ты последняя — порядок такой. Я не скажу... Я намереваюсь... Я намереваюсь... Потому, что загорается заря свободы...

Зритель должен сам догадаться, что в сознании Ивася зреют какие-то революционные планы.

Вместо живых образов создаются ходячие схемы, в уста персонажей вкладываются длиннейшие тирады публицистического свойства.

Совершенно игнорируя индивидуальную обрисовку образов, Кавалеридзе превратил героев в простые рупоры своих идей.

Купец Жуков — представитель торгового капитала. Автор фильма вкладывает ему слова, которые должны служить прямой иллюстрацией тенденции торгового капитализма.

Гаврилов — революционер-разночинец. Автор фильма беспрерывно заставляет его морализовывать, не прекращая этого бесплодного занятия даже на поле брани.

Ивась — носитель крестьянской ограниченности. Его показывают тупым и неловким во всех проявлениях. Поток по мановению режиссерского жезла режиссера Ивась внезапно становится бунтарем.

Таковы, в наиболее характерном, образный строй и сюжетное развитие фильма.

Кавалеридзе имеет большое пристрастие к исторической тематике. Но серьезное научное изучение эпохи он подменяет **дилетантским** выхватыванием и случайным нагромождением отдельных фактов, взятых в отрыве один от другого и подгоняемых к заранее надуманной схеме. Кавалеридзе путает места действия. С многолетней освободительной борьбой горцев Кавказа против царизма он разделывается одним махом. Свалив в одну кучу Грузию, Чечню и Дагестан, приписав почему-то восстание горцев грузинам, Кавалеридзе искажает исторические факты. Подлинный герой и легендарный вождь повстанцев Шамиль в картину не введен, его автор не заметил. Он делает горцев-повстанцев безликими, изображает их, как трусов, на коленях вымаливающих пощады у царских сатрапов.

Наряду с грубым извращением исторической перспективы дилактическими излишествами Кавалеридзе не прочь побаловать зрителя грубо-натуралистическими похотливыми сценками. Он показывает нижегородскую ярмарку и публичный дом. Эпизоды лишены какого бы то ни было видимого смысла, но «жанровые картинки» напоминают о тех «произведениях искусства», в которых авторы демонстрировали, как «разлагается» буржуазия. Чтобы «идеологически» сдобрить эти сцены, Кавалеридзе вводит в публичный дом унылую фигуру бунтующей проститутки Дуньки.

Перечисление исторических несоответствий, смысловых пустот можно было бы продолжить. Но уже и сказанное дает достаточное представление о том, как далек фильм «Прометей» от реалистической драматургии, от правдивого и вдумчивого художественного отображения больших исторических событий. Автор, нагрузив свое произведение огромным количеством наспех собранных фактов и создав лишенный всякого драматургического напряжения фильм, воскресил осужденную порочную практику схематических внесюжетных произведений. Эти ошибки Кавалеридзе практикует в искусстве наших дней под тем предлогом, что он-де режиссер с индивидуальным, оригинальным методом, что к нему неприменимы «общие мерки».

Великолепная идея показать трудовой народ, прикованным к «скале Прометея», — заслуживает всяческого поощрения. Но вся беда в том, что автор не нашел правильных путей к образному раскрытию своего замысла. Отдельные кусочки эпохи, отдельные персонажи, все порознь взятое, распалось бы на несметное количество картинок, если бы их не держал крепкий клей-ацетон. Идея «Прометея» потонула в море исторически недостоверных и разрозненных фактов. Правда, в одном месте, когда приспособленный к скале Гаврилов произносит свою горячую революционную, обвинительную речь, появляется какой-то проблеск драматизма. Но это лишь слабый намек. Зритель остается холодным, ему не за что полюбить Гаврилова, все поступки которого (как и других персонажей) лишены жизненной действенности.

Мастер советского искусства, горячо стремящийся к созданию таких произведений, которые полюбила бы вся страна, — не может не понять необходимость суровой, придирчивой критической требовательности. Вот почему мы не склонны ослаблять нашу, пусть суровую, но правдивую оценку фильма «Прометей» реверансами по адресу автора и стилиными оговорками. Кавалеридзе — известный художник. Неудача «Прометея» не случайна. Это неудача стилевых тенденций мастера. Чем скорее поймет это Кавалеридзе, тем полезнее будет для него и для социалистического искусства. Основная причина неудачи Кавалеридзе в том, что к разрешению большого и содержательного замысла он подошел без критического учета ошибок своего предыдущего творческого пути, без учета той непреложной истины, что самые возвышенные и сложные замыслы можно и нужно довести до зрителя правдивым, простым и ясным художественным языком.

Кавалеридзе не понял того, что прекрасная идея «Прометея» укладывается в рамки реалистического творчества. Он продолжает быть убежденным, что ему известен какой-то «особый секрет» творчества, позволяющий игнорировать основные причины социалистического реализма. Художник растекается по теме вширь, но нигде не берет ее вглубь. А поверхностное обращение с жизненным материалом всегда приводит к узости, односторонности, схематизму, т. е. в конечном счете к искажению разрабатываемой темы. Художественный диллетантизм, поверхностность Кавалеридзе пытается возместить тем, что придает каждой реплике самостоятельное значение и смысл. Но это расщепление цельного драматургического построения неверно в принципе.

Режиссерская работа Кавалеридзе характерна «принципиальной» статичностью. Кавалеридзе — скульптор настойчиво насаждает в кино скульптурную статичность. Но если в скульптуре неподвижность является органическим свойством, обусловленным природой этого искусства, то органическим свойством кино, как искусства, является движение.

«Прометей» обладает статичной, внутренне неподвижной формой. Огромная динамика событий показана замедленно. Точки с'емки, приемы монтажа — все это направлено к тому, чтобы придать всему фильму «весомость» сугубо подчеркнутой медлительностью.

Ничем не оправданная медлительность (производная от полной статичности) противоречит природе кино и содержанию фильма. А когда прием не оправдан содержанием, когда он противоречит природе данного искусства и препятствует правдивому раскрытию содержания, то тогда перед нами не что иное, как формализм.

Рассматривая киноклар только, как производное от скульптурной композиции, Кавалеридзе избегает **динамики**, активно устраняет ее. Он придает «внутреннюю активность» действующим лицам, пытаясь в их неподвижных позах и ликах добиться максимальной выразительности. Кавалеридзе это делает небезуспешно, но ведь выразительностью отдельного статичного или полустатичного кадра нельзя заменить действенную выразительность фильма. Неподвижность в кино — формалистическая выдумка!

Когда Катерина медленно, почти «рапидом» моет террасу, а Ивась столь же медлительно (и в изображении, и в звуке) говорит ей: «Катерина, я замечаю»...

Когда на Кавказе происходит бой и вместо показа динамики боя, героизма горцев режиссер показывает уже неприкрытым «рапидом» конвульсии раненых и скорченные трупы...

Когда купец Жуков произносит свои сентенции медленным и дидактическим тоном... — то в этих и многих других случаях зритель испытывает томительное ощущение фальши, надуманности, насилия над действительностью.

В статье, посвященной «Прометею», «Правда» пишет: «Неудача режиссера Кавалеридзе поучительна не только для него одного. Он пренебрег основным требованием социалистического реализма. Всякое произведение искусства, в том числе и художественный фильм, должно быть правдиво, понятно и сделано с той большой простотой, которая является результатом лишь высокого мастерства. Никакие формалистические ухищрения и заумные выкрутасы не могут заменить правды и ясности в искусстве».

К этому исчерпывающему и четкому выводу ничего прибавлять не следует. На это указание надо ответить делом. Надо перестроиться и овладеть методом социалистического реализма.

ГР. ЗЕЛЬДОВИЧ.

Бо́льные вопросы кинофикации деревни

Перед нами поучительные цифры. В Воронежской области из 332 кинопередвижек в 1935 году работали 259. Двадцать процентов всего фонда немой аппаратуры лежало мертвым капиталом. Для 14 передвижек не было механиков. 30 аппаратов не имели запасных частей, а остальные киноустановки бездействовали из-за поломок.

Эти цифры характерны не только для Воронежской области, — таково примерно общее положение с кинообслуживанием села. Достаточно сказать, что по РСФСР в 1935 году бездействовали 2.240 стационарных и передвижных немых установок.

Эти цифры четко характеризуют положение с кинообслуживанием села.

I.

Общеизвестно, что на смену немому кино приходит звуковое, что в ближайшие годы будут озвучены все немые театры, а немые передвижки заменены звуковыми. Однако из этого не следует делать вывода, что о немой аппаратуре можно уже перестать заботиться, что можно приступить к свертыванию немой сети, даже без замены ее звуковой.

Такую ошибочную позицию заняло Управление кинофикации при Совнаркоме РСФСР. «Отход» начался по всему фронту немого кино. Прекращен выпуск запасных частей, свернуты курсы, готовившие механиков, прекращено планирование текущего ремонта. В результате из года в год сокращается сеть действующих немых киноустановок. С начала 1933 года по СССР работали 18.150 стационарных и передвижных киноустановок, к началу 1934 года эта цифра упала до 17.671, а к началу 1935 года количество немых аппаратов снова сократилось до 17.320 единиц. Лишь за 4 месяца 1935 года сеть немых киноустановок по РСФСР сокращена на 320 единиц. 1936 год начался еще с меньшим числом действующих немых аппаратов.

Особенно болезненно эта ускоренная ликвидация немого кино в деревне сказалась на кадрах механиков. Свернуты все курсы, выпускавшие механиков немых передвижек, в то время как тренированной и ведомственной сети недостает около полутора тысяч квалифицированных механиков. Какие учебные заведения дадут эти кадры — неизвестно.

Квалификация механиков чрезвычайно низка. На каждого механика-специалиста приходится три механика-самоучки. Специалистом считается механик, окончивший 14-дневные курсы. Механики-специалисты не меньше, чем механики-самоучки, нуждаются в повышении квалификации. Но Управление кинофикации ничего не сделало, чтобы помочь им в этом. Механики предоставлены самим себе. Программа техминимума механиков вырабатывается уже второй год. Управление кинофикации не знает своих механиков. Попытку изучить кадры свели к анкете, которая была разослана механикам. Послали несколько тысяч анкет, заполненными вернулись лишь сотни. На таком «анкетном знакомстве» изучение кадров благополучно закончилось.

II.

Система оплаты механиков построена так, что качество их труда не учитывается. Механик получает твердый оклад и за перевыполнение нормы экранодней — премиальные. Порочность этой системы очевидна. Механики не имеют никаких стимулов к повышению качества работы, к лучшему обслуживанию зрителя. Наоборот, в погоне за экранодниями механики комкают картины, крутят ленты как придется.

Механики на селе должны не только показывать картины, но и вести массовую работу. Это требует времени и часто выполняется механиками неохотно, тем более, что качественные показатели не влияют на оплату их труда. Неудивительно, что подчас сеансы проводятся в полупустых залах. Так, например, кинотеатр в селе Екатериновке, Безенчукского района, Куйбышевского края, вмещает 300 зрителей, но еще не было случая, чтобы на сеансе присутствовало более 100 человек, обычно в зале бывает 30—40 зрителей. В Воронежской области за первую половину 1935 года намечалось обслужить 221.400 колхозников, а обслужено на 63 тысячи меньше.

А между тем, в том же Куйбышевском крае около половины колхозников, участвовавших в недавнем фестивале, видели кино вообще впервые. В сотнях восторженных писем они выразили свою благодарность устроителям фестиваля. Колхозники любят кино.

Вся беда в том, что организацией сеансов, привлечением зрителей никто не занимается.

Эти факты лишний раз подтверждают порочность существующей системы оплаты труда механиков. Единственно правильным будет поставить заработок механика в зависимости от качества его работы и количества зрителей на проведенных им сеансах.

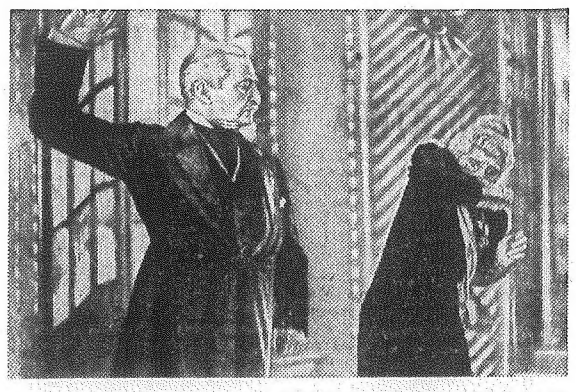
III.

Управлению кинофикации отлично известны недостатки в оплате труда механиков. Но управление особенно крепко держится именно за эту систему. Всякие новшества в оплате механиков должны вызвать изменения всей системы взаимоотношений прокатных контор с колхозами. Сейчас эта система покоится на так называемом «типовом договоре». Договор заключается на год. Деньги уплачиваются вперед. Подписывая этот договор, колхозы покупают «кота в мешке», ибо ни один из пунктов договора не обязывает прокатные конторы демонстрировать в колхозе новые фильмы, нигде не сказано, что качество демонстрации должно быть хорошим, без обрывов, что демонстрация должна производиться при полном зале.

Если изменить систему оплаты механиков, то придется отказаться от договорной системы и приступить к свободной продаже билетов. Управление кинофикации боится контроля рублем, который создастся при свободной продаже билетов. Колхозники не станут смотреть одни и те же фильмы, не будут холить в кино, если лента во время сеанса обрывается 15—20 раз.

Кинофикация — большое и ответственное дело. Особое культурно-политическое значение приобретает кинообслуживание села. Пора немедленно приступить к разрешению наболевших вопросов кинообслуживания колхозной деревни.

БОР. БАГРИН



«Последний миллиардер». Реж. Рене Клэр. П-во Патэ-Натан. На снимке: «Последний миллиардер» актер Макс Дири, об'явив себя диктатором страны, «любезно» об'ясняется с королевой.

„Последний миллиардер"

На первом советском международном кинофестивале в Москве, фильм французского режиссера Рене Клэра «Последний миллиардер» получил вторую премию, и приобретен для демонстрирования на экранах Союза.

В студии научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ) начато дублирование картины на русский язык. Для студии эта работа является новым этапом после дубляжа «Человек-невидимка».

«Последний миллиардер» уже разрезан на 71 кусок. Для каждого куска с помощью специального аппарата осциллографа на бумажную ленту записано графическое изображение диалогов. По этому графику на ленту написаны русские тексты по количеству слогов, соответствующие количеству слогов французских диалогов. Дублирование производится в павильоне, где на продолговатый экран проектируются тексты с движущейся в эпидесконе ленты.

За первые десять дней работы группа закончила дублирование 28 кусков. Уже сдублированы эпизоды: «заседание совета министров Казинарин», несколько сцен «сумасшествие Банко», неудачное покушение министров и оркестрантов на миллиардера, сон детектива, диалоги между Банко и принцессой и ряд других.

Дублирование «Невидимки» показало, какое серьезное внимание необходимо уделять тщательности подгонки текста к артикуляции актеров на изображении. Недостаточная тщательность этой подгонки вызвала в «Невидимке» частичную несинхронность артикуляции и русской речи. Происходило это потому, что на бумажной ленте, на которой записан русский текст, зачастую неточно обозначались паузы между словами, неточно определялась длина слов. Поэтому, двигаясь по ленте (механическому суфлеру), проходящей на экране, дублирующие актеры говорили иногда слишком медленно, — отставая от изображения, иногда слишком быстро обгоняя его.

Работал над «Миллиардером» художественный руководитель т. Евгеньев и режиссер т. Рейтман (автор русского текста «Невидимки») приступают к с'емкам, только добившись полной синхронности текста на ленте с артикуляцией актеров на изображении.

Опыт показал, что обрабатывать русский текст по первоначальной записи кривой, ориентируясь лишь на число слогов, нельзя. Об'ясняется это тем, что, в зависимости от арфоэпии (произношения) слово может сокращаться или растягиваться. Поэтому окончательная доделка текста должна проводиться не только по графической записи, но и по изображению, в соответствии с характером артикуляции.

Работа в дублежной студии предъявляет специальные требования не только к режиссеру, но и к актеру. У актера должно выработаться умение играть без сценического движения, ориентируясь кроме микрофона еще и на зарытое изображение. В этом главное отличие актера дубляжа от актера радиостудии. Кроме того от актера требуется быстрота восприятия движущегося на экране текста, быстрота реакции на него и точное чувство времени и ритма. Движущееся слово пересекает неподвижную вертикальную черту—«старт», ограничивающую экран. Актер должен начать произносить слово точно в тот момент, когда первая буква коснется старта. Ни обгонять движение слова, ни отставать от него нельзя. Иначе теряется синхронность. Для того, чтобы этого не было, для записи каждой реплики проводится от 10 до 20 репетиций.

В дублировании «Последнего миллиардера» заняты—заслуженный артист тов. Абдулов, исполняющий звуковую роль миллиардера Банко, заслуженный артист тов. Цензин (детектив), артистка тов. Синельникова (королева) и другие.

Музыка фильма дублироваться не будет. Она будет перезаписываться с фонограммы специальной аппаратурой.

Техникой дубляжа «Последнего миллиардера» руководит тов. Моэн.

Звукооператор по дублированию тов. Ренков, работавший по фильму «Невидимка».

Дублирование «Последнего миллиардера» будет закончено в середине марта.

Одновременно с работой над «Последним миллиардером» студия приступает к дублированию французского фильма «Пауль де Карет» режиссера Дювивье. Русский текст для него пишет Н. Адуев. Дублировать фильм будет режиссер Познанский.

А. ШАПИРО.

За рубежом

ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА

◆ 11 февраля в Лондоне в театре Тиволи состоялась **премьера** последнего фильма Чарли Чаплина **«Новые времена»**.

◆ 21 февраля в Лондоне состоится первое представление фильма Уэллса **«Видения грядущего»**. Через несколько недель на экран будет выпущен следующий фильм Уэллса: **«Человек который умел творить чудеса»**. Оба фильма поставлены Александром Корда.

◆ В Германии, в студии Нейбабельсберг, началась с'емка картины **«Стенька Разин»**. В главной роли Вера Энгельс, вернувшаяся из Голливуда.

◆ 15 февраля в Париже начнется с'емка фильма **«Крейцерова соната»**. Ставит режиссер Абель Ганс.

◆ В Англии образовалась компания «Двифей Промэкс» для производства цветных фильмов. Капитал общества достигает 750 тыс. фунтов стерлингов.

◆ **Самая усовершенствованная киностудия в Европе** будет закончена постройкой через несколько недель в Денгеме, в 20 километрах от Лондона. Студия принадлежит фирме «Лондон-фильмс», во главе которой стоит Александр Корда.

◆ **В Италии организовано Национальное общество кинематографической промышленности** с капиталом в 10 млн. лир. Общество это, образованное по инициативе министерства прессы и пропаганды, фактически будет контролировать всю деятельность итальянской кинематографии.

Чаплин останется „немым"

Звуковое кино настолько быстро вытеснило в Европе и Америке немые экраны, что свой последний фильм «Новая эра» и Чаплин вынужден был сделать звуковым. Но сам Чаплин, благодаря особому построению играемой им роли, и на этот раз остался в сфере немого кино.

Публика и пресса настоятельно требуют, чтобы Чарли заговорил. Но этим требованиям, видимо, не суж-

Чарли Чаплин (один из последних портретов)

дено осуществиться. Чаплин выступил недавно в защиту немого Чарли. По словам Чаплина, Чарли никогда не сможет заговорить. Его обычный облик, знаменитая походка, вся его фигура, которая понятна зрителям всего мира, должны были бы совершенно измениться. В говорящем кино Чаплин должен был бы создать образы американца, англичанина, немца, француза или представителя какой-либо другой страны. Это были бы новые образы, тогда как образ Чарли — результат 20-летней работы артиста — перестал бы существовать.

Режиссеры Запада о цветном кино

Проблему цветного фильма нельзя еще считать окончательно разрешенной. Наиболее распространен сейчас метод «Техниколор». Он был применен в показанных у нас фильмах «Кукарача» и мультипликациях Диснея, а также в первом крупном цветном фильме «Бекки Шарп», поставленном режиссером Мамулияном по роману Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Недостатком этого «Техниколор» является его дороговизна. Он требует с'емок на трех негативах, причем копирование проходит через 30 разных операций. Копия цветного фильма обходится на 60 проц. дороже, чем копия черно-белого фильма. Кроме того при с'емке цветного фильма надо изготовлять костюмы и декорации гораздо тщательнее и из высококачественных материалов. Тяжелое финансовое положение прокатных фирм и владельцев кинотеатров капиталистических стран является серьезным препятствием для распространения дорогостоящих цветных фильмов.

Технически процесс «Техниколор» также далек еще от совершенства. Журнал «Ла синематографи франсез», разбирая фильм «Бекки Шарп», указывает, что публика не любит слишком густых красок, придающих лицам актеров цвет пряника. Чтобы устранить это обстоятельство, режиссер Мамулян придерживался для фона нейтральных тонов, что не всегда дает положительный результат. А в некоторых эпизодах ради цветных эффектов ему приходилось менять сценарий.

Луи Люмьер в беседе, опубликованной в «Интернасионале фильмшау» (от 25/XII—1935 года) по поводу процесса «Техниколор», указал, что при этом способе краски получаются недостаточно чистыми, они мертвы, а режиссер как художник не является «хозяином своей палитры». Люмьер высказывается поэтому за трехцветный снимок на «растровой» киноленте по способу Берту, которая в скором времени будет приспособлена для копирования. Но этот способ пока находится еще в стадии экспериментирования.

Помимо «Техниколор» в Англии применяется еще метод «Дюфейколор», который благодаря быстроте работы особенно пригоден для цветных хроникальных фильмов. Американская фирма Парамоунт в виде опыта применила способ «Колорфильм», который будто бы обладает более высокими качествами. В Германии цветной фильм в три краски находится пока еще в стадии экспериментирования.

Неудивительно, что при подобном состоянии техники цветного кино многие даже видные мастера киноискусства высказываются против цветного фильма, считая это делом еще преждевременным.

Так, известный английский режиссер Александр Корда, возглавляющий фирму «Лондон-Фильмс», считает, что у цветного кино есть будущее, однако наряду с ним всегда будет существовать и черно-белый фильм. Корда считает, что краска в цветном фильме никогда не будет естественной. Это будет стилизованный цвет, подобно тому, как драма есть стилизованная речь.

Интересен отзыв о цветном кино Чарли Чаплина в беседе с корреспондентом журнала «Интересис» А. Урбаном. На замечание последнего о том, что в фильме «Бекки Шарп» краски совершенно поглощают внимание зрителя и не дают ему сосредоточиться ни на ходе действия, ни на игре артистов, Чаплин ответил: «Да, цвет это слишком сильное средство воздействия. Существует большая разница между совершенством неподвижного цветного изобретателя и цветных масс в движении. Мои глаза начали болеть, и я был доволен, когда окончился цветной фильм и я снова увидел черно-белую хронику. Думаю, что цветной фильм оказался не такой сенсацией, как того ожидали».

Небезынтересно также привести мнение английского писателя Герберта Уэллса, который за последнее время целиком переключился на работу для кино. Он полагает, что в течение ближайших 10 лет не следует слишком увлекаться цветным фильмом при производстве полнометражных картин, тем более что в настоящее время цветной фильм еще очень дорог и ставит преграды в развертывании сюжета. И поэтому как с коммерческой, так в особенности с художественной точки зрения цветной способ следует применять только для короткометражных фильмов.

И, наконец, даже такой мастер кинематографии, как Рене Клэр, занял отрицательную позицию по отношению к цветному кино. Беседуя с одним американским журналистом, он высказал следующее: «Развитие кинематографии как драматической формы искусства было мощным до того, как звук и цвет появились на свет и стали мешать работе режиссера, который принужден был производить эксперименты в области растущей техники кинематографии. Новые технические изобретения передачи звука и цвета на экране только задерживают развитие кино. Я протестую против увлечения новыми изобретениями. Цвет является случайным явлением, а не революцией в кинематографии».

Приведенные нами суждения крупнейших передовых работников кинематографии убеждают нас, что если при приходе звукового кино на смену немому главным тормозом было противодействие кинопромышленников, которые вложили большие капиталы в немую продукцию и боялись больших потерь средств, то цветная проблема встречает возражения главным образом со стороны ведущих творческих киноработников. Они боятся, что погоня за красочными эффектами в цветных фильмах причинит ущерб литературным достоинствам и актерской игре и, следовательно, понизит достигнутый уже высокий художественный уровень современной кинематографии.

М. ШИК

КИНОАВТОМАТЫ

Еще в 1930 г. Шарль Патэ (Франция) выдвинул идею киноавтомата, позволяющего обходиться без услуг механика: достаточно повернуть рычажок или опустить монетку в специально устроенное отверстие, и начинается демонстрирование фильма. Шарля Патэ всячески высмеивали как изобретателя «кино за два су», а владельцы кинематографов буквально травили его, опасаясь, что введение киноавтомата отзовется на их доходах.

Однако сейчас, как сообщает «Сине-Журналь» (от 10.I), в Германии уже применяется киноавтомат, приспособленный для демонстрирования картин в ресторанах, на спортивных площадках и других общественных местах. Автомат приводится в действие опусканием монеты и снабжен всеми новейшими усовершенствованиями: регулированием скорости, счетчиком и т. п.

Еженедельно прокатные фирмы дают для каждого аппарата специальную программу, состоящую преимущественно из обзора текущих событий, просветительных и спортивных фильмов. Опыт этот себя оправдал, и владельцы ресторанов охотно приобретают киноавтоматы, способствующие росту клиентуры.

Французские «трехминутки»

Фильмы «трехминутки», выпускаемые французской фирмой «Атлантик-Фильм» под руководством Хюбша, были премированы золотой медалью на прошлогоднем фестивале в Венеции. Талантливый режиссер Хюбш дает в своих трехминутках иногда развлекательные миниатюры жанра Диснея, но чаще небольшие документальные фильмы, нередко с определенной политической тенденцией.

С. Г.

Письмо Луи Люмьера

Один из старейших киномехаников Т. Легоцкий работает сейчас в гор. Ворошиловске.

28 лет назад тов. Легоцкий слушал за границей лекции изобретателя кино — Луи Люмьера. В связи с 40-летним юбилеем кинематографии Т. Легоцкий отправил Люмьеру приветствие.

Луи Люмьер прислал в Ворошиловск на имя Легоцкого следующий ответ:

«Нейлли. 20 января.

Я получил ваше любезное письмо и очень благодарю за те пожелания, которые написали вы мне по поводу 40-летней годовщины изобретения кино.

Я желаю вам успеха, который вы ждете в вашем опыте с проекторным фонарем и прилагаю при сем отдельную брошюру, одобренную Академией наук, которая об'яснит вам мой опыт в этом направлении.

Примите мою благодарность, а также лучшие пожелания.

ЛУИ ЛЮМЬЕР».

СОЗДАДИМ СПОРТИВНОЕ ОБЩЕСТВО

Физкультурные организации кинематографистов, существующие исключительно за счет профсоюзных фондов, очень бедны. Достаточно сказать, что у киноработников нет своего стадиона и даже небольших физкультурных баз. На аренду спортивных зал у других организаций уходит до 50 тыс. рублей в год.

Спортивные секции кинематографистов имеются только в крупных городах — Москве, Ленинграде, Харькове и Киеве. Остальные кинопредприятия Союза не имеют спортивных организаций. Спортивные мероприятия, в частности, в Москве, проводятся через ВЦСПС. Самостоятельно же союз киноработников организовал лишь одну спартакиаду по лыжам и конькам.

Совершенно не участвуют в спортивных состязаниях актеры. Выступают режиссеры, операторы, осветители. Уполномоченный ЦК союза по физкультуре тов. Рундальцев не может назвать ни одного киноактера, который являлся бы хорошим спортсменом.

Эти факты говорят о том, что спортивное дело у кинематографистов находится в явно неудовлетворительном состоянии. Советская кинематография должна дать стране 300 и больше фильмов в год, среди которых значительное место займут оборонные и приключенческо-трюковые картины, в которых киноактер-спортсмен должен играть не последнюю роль. Уже сейчас наша кинематография ощущает недостаток актеров-спортсменов. Она прибегает к услугам обществ «Динамо» и «Спартак», но это не решение вопроса. Не всякий спортсмен может быть киноактером.

ЦК союза кинофоторабочих ставит вопрос об организации самостоятельного спортивного общества кинематографистов. Это мероприятие должно встретить горячую поддержку со стороны руководителей киностудий, творческих секций, низовых профорганизаций и, особенно, комсомольского актива.

Советская кинематография должна иметь свое спортивное общество.

ПАВЛОВА.

В павильонах Межрабпомфильм

★ Закончились с'емки «квартиры Огудаловых» для картины **«Бесприданница»** (реж. Я. Протазанов, оператор М. Магидсон). В первой студии Межрабпомфильм на-днях были засняты сцены — «день рождения Ларисы». В павильоне строится декорации биллиардной, бакалейной лавки и террасы. Группа отстает от плана на 10 дней из-за излишней траты времени на установку света и отчасти благодаря длительным репетициям перед с'емками. Часто опаздывают актеры. Группа должна работать организованнее.

★ Во втором павильоне студии высятся макеты горного пейзажа. Идут с'емки общих планов картины **«Сердце гор»** (режиссеры Санов и Кунер, оператор Гибер). Недавно группа засняла на площадке второй фабрики сцену гибели Цюха. Два авиационных пропеллера нагоняли снег. Создалась видимость пурги. С'емки прошли удачно.

★ Звонкие голоса пионерского хора звучат в четвертом павильоне первой студии. Идет тонировка картины **«Счастливая смена»**, выпускаемой Ялтинской фабрикой.

★ Во второй студии режиссер В. Пудовкин и оператор А. Головня снимают фильм «Самый счастливый».

НЕРАЗБЕРИХА, ВОЗВЕДЕННАЯ В СИСТЕМУ

Мы научились создавать прекрасные фильмы, мы имеем в стране огромную сеть кинотеатров, но наши прокатные организации до сих пор еще не умеют во-время и культурно продвигать картины в края, области и национальные республики.

Работа по продвижению картин по РСФСР возложена на трест Росснабфильм. Поставлена эта работа из рук вон плохо. О работе треста можно судить хотя бы по тому, что управляющий трестом Бинеман и заведующий сектором фильмопродвижения Пекерман даже не знают, сколько и какие копии имеются на местах в отделениях треста.

В самом управлении треста царит полнейшая неразбериха. Монтажные листы к картинам, как правило, высылаются, на места со значительным опозданием, а сплошь и рядом вовсе не высылаются. Фильмы, поступив на места, долгие месяцы лежат без движения.

Областная контора Росснабфильм в гор. Иваново получила в январе из треста 16 копий новых киножурналов. Десять дней лежали фильмы в конторе, а пустить их в прокат нельзя было потому, что монтажных листов к ним трест не прислал.

В Крымской конторе долгое время лежит около двухсот названий художественных («Овод», «Каторга», «Очир» и др.) и хроникальных картин. Документы к этим фильмам не получены. Управляющий конторой т. Михайлов неоднократно обращался с жалобами в Росснабфильм, но положение до сих пор не улучшилось. Росснабфильм оказался бессильным сделать что-либо. Все монтажные листы, присылаемые трестом в последние месяцы, никуда не годятся — они расходятся с копиями. Происходит это потому, что копии фильмов конторы получает непосредственно от копировальных фабрик, документы же к картинам рассылает трест. В работе фабрики и треста нет согласованности. Это создает, невероятную путаницу. Но об устранении этой путаницы никто из руководящих работников треста до сих пор не подумал.

Количество примеров, свидетельствующих о безобразной работе Росснабфильм, можно умножить до бесконечности. Управляющие конторами единогласно жалуются на безответственность работников треста, срывающих прокат картины Неразберихе, которая стала системой работы Росснабфильм, необходимо положить конец.

Н. МИХАЙЛОВСКИЙ

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

МЕЖРАБПОМФИЛЬМ ЗАКОНЧИЛ ПРОИЗВОДСТВОМ и ВЫПУСКАЕТ НА ЭКРАНЫ СОЮЗА

Уполном. Главлита Б—18962.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.